المسبار في النقد الأدبي

أ. د. حسين جمعة



دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص

دار رسلان

المِعْيَار في النَّقْد الأَدَبِي

(دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص)

(١)

المِسْبار في النَّقْد الأدَبي

(دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص)

أ. د. حسين جمعة

أستاذ الدراسات العليا بجامعة دمشق

المسبار في النقد الأدبي

تأليف: أ. د. حسين جمعة

سنة الطباعة: ٢٠١١

عدد النسخ: ١٠٠٠ نسخة.

الترميز الدولي: (ISBN) 978-9933-439-23-1

جميع العمليات الفنية والطباعية تمت في:

دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع

جميع الحقوق محفوظة

يطلب الكتاب على العنوان التالي:

دار مؤسسة رسلان

للطباعة والنشر والتوزيع

سورية - دمشق - جرمانا

هاتف: ٥٦٢٧٠٦٠ ١١ ٠٩٦٣

تلفاكس: ٥٦٣٢٨٦٠ ١١ ٠٩٦٣

ص. ب: ٢٥٩ جرمانا

بسم الله الرّحمن الرّحيم

﴿وما تُقَدّموا لأنفسكم من خَيْرٍ تجدوه عند الله إِن الله بما تعملون بصير﴾

صدق الله العظيم

(سورة البقرة ٢/١١٠)

مقدمة

هناك فرق كبير بين النقد الأدبي في صيرورته التاريخية وبين النقد بوصفه علاقة فنية ذاتية وموضوعية؛ وإن كانت الحركة النقدية ـ أياً كان جنسها وانتماؤها ـ لا تتشكل إلا في وعاء زماني مكاني في إطار ظروفها التاريخية والاجتماعية والأدبية؛ والفنية وهو ما يعرف اليوم بالنقد الثقافي. ولعل هذه الفكرة تطرح علينا أسئلة عدة؛ من أهمها:

هل استطاع النقاد العرب أن يشكلوا ملامح نظرية نقدية تمثل خصائص أدبهم صورة ودلالة، أو شكلاً ومضموناً؛ ووظيفة وهدفاً؟!

إلى أي مدىً استطعنا ـ نحن المحدثين ـ أن نحقق تطوراً نوعياً في كل ما ورثناه بما فيه الإنتاج النقدي؟ وكيف تفاعلنا معه؟ وكيف مارسناه في نقدنا؟!، وكيف يمكننا أن نجعل النقد الأدبي متساوقاً مع النقد الثقافي ؟

ومن ثم كيف تلقفنا الثقافة الغربية الحديثة الوافدة بما فيها الثقافة النقدية؟!

وهل الواقع الذي نعيش فيه يشكل لدينا عوامل إحباط مستمرة تمنعنا من الوصول مستقبلاً إلى حركة نقدية عربية متقاربة الخيوط والخصائص والأهداف؛ متعاونة في تكوين الرؤية الشمولية العربية؟... أم هل سيبقى التوزع البيئي الجغرافي لأبناء العربية يعزز روح الانفصال، على الرغم من أنهم يكتبون نقدهم وإنتاجهم الفكري والفني بلغة واحدة، على الأغلب ؟!

إن الظروف الموضوعية والذاتية التي تحيط بحركة النقد العربي لم تسمح حتى الآن بتشكيل رؤية نقدية عربية موحدة وواضحة المعالم على وجود الانتماء للثقافة والجنس الواحد غالباً... فالحركة النقدية العربية تتقاذفها رياح التقليد؛ إما للموروث والتمسك به، وإما للآخر الغربي الذي أنتج حركاته النقدية وفق حياته وفلسفته وأدبه... على شدة تنوعها بين فرنسا وأمريكا على سبيل المثال.

وبناء على ذلك فإن البحث عن زمانية أو مكانية تكوين حركة النقد الحديث عند النقاد العرب يكاد يكون ضرباً من المستحيل؛ ليس باعتبار التوزع الجغرافي، أو

التفاوت الثقافي فقط وإنما باعتبار أن أكثرهم لا يزال يتمسح بذيول الثقافة الغربية ومذاهبها الأدبية واللغوية والأسلوبية والنقدية... وما دام ذلك كذلك فإن النقد العربي سيبقى عاجزاً عن تكوين ماهية خاصة به، فضلاً عن أنه سيبقى دون مايصل إليه النقد العالمي شرقاً وغرباً. إن الأدب ـ ومن ثم النقد ـ لا يتأتى بالمعجزات والخوارق، ولا بالتقليد والتبعية، وإنما يتطلب جهداً وصبراً وإرادة قوية، ومعرفة واسعة وشاملة تدرك مالديها وتتفتح على الآخر لاقتباس الأفكار الجديدة... أما أن ننتظر لحظات الإلهام ـ فقط ـ فهذا لن يتمخَّض إلا عن عزلة مستمرة، وتخلف مطرد... وماهو أخطر منه أن ينجرف النقد العربي وراء عوالم الآخرين، والانخراط في معطيات أدبهم ونقدهم، وتباعد نظرياتهم، أو اختلافها إلى مذاهب واتجاهات.

ومن ثم فإن هُوية بعض أنماط النقد غدت تابعة لناقد ما رُوّج له؛ أو لمجموعة نقاد من ذوي الفكر الواحد والاتجاه النقدي المتماثل ـ ولن أسمي أحداً ـ، أو قد تكون تابعة لشاعر ما أُحيط بهالة عريضة من التبجيل والاحترام لأمرٍ ما... والأسوأ من ذلك كله تبعيته لبلد ما، أو لبيئة جغرافية تضم عدداً من البلدان... كما ظهر في مؤلفات عديدة تحمل اسم هذا البلد أو ذاك.

فالتداول النقدي المعروف اليوم ـ مثلاً ـ للإنتاج الشعري أو الروائي أو المسرحي، بل النقدي والبلاغي واللغوي... إنما يشكل في جزء منه إعادة صياغة إنتاج الآخر... مايعني انتفاء الإبداع منه تارة وأُصيب بنزعة التقليد أو التكرار تارة أخرى...

ولعل ذلك يكمن في أن الحركة الأدبية العربية نفسها ما تزال ممزقة الأوصال، وذات أدوات قديمة، أو مناهج تابعة... مما أدى إلى ضعف مردودها وعجزها عن التأثير فضلاً عن أحاديتها الأنانية...

فالشعراء مثلاً ربما يزيدون في الساحة العربية على ثلاثة آلاف؛ وما أنتجوه يزيد على ثلاثة أضعاف عددهم، ومن ثم تزيد الدراسات النقدية والأدبية واللغوية أضعافاً مضاعفة على الإبداع الشعري وأمثاله... فإذا أضفنا إلى هذه المعضلة توزع هذا الإبداع على البيئات الجغرافية مثل بيئة الشام والمغرب ومصر والجزيرة العربية والعراق... أو... أيقنا بعدم وجود حركة إبداعية قادرة على جذب الناس، أو حركة

نقدية متقاربة منها، على الرغم من أن كثيراً منها ابتلي بالتكرار لانقطاع وشائج الاتصال الحقيقي بينها - فالتراث - مثلاً؛ وبكل أطيافه الأدبية واللغوية والفنية - قد تعاد طباعة بعض آثاره أو تشرح غير مرة؛ فيهدر الوقت والجهد.

ومن ثم يمكننا أن نتجاوز ما قلناه عن الضّعف والعجز والتكرار الذي وقع فيه معظمها إذا تخلصنا من هذا الخطر الذي يهددنا. وهو يتمثل بالرؤية الفردية ثم الإقليمية الضيّقة التي عززت مفهوم التجزئة والدولة القطرية، إذ أصبحت الثقافة العربية ذات وجه سياسي وربما طائفي وفكري مشوه وعاجز..

إن اتساع حركة انعقاد المؤتمرات العلمية العربية، ثم الندوات الثقافية المتنوعة مثّل بارقة الأمل في تقارب الرؤية الثقافية والنقدية، لأنها وسيلة إلى الالتقاء وتبادل الآراء... ولكن مثل تلك التظاهرات العلمية ما تزال أسيرة للرؤى الآنية - غالباً - ولم تقم بإجراءات مستقبلية شاملة وفاعلة كغيرها؛ فضلاً عن أن توصياتها لن تستطيع أن ترى النور وتأخذ طريقها إلى التنفيذ؛ لأنها لا تملك سلطة القرار التنفيذي، وإن صدرت - أحياناً - عن مؤسسات علمية؛ بعضها ذو صبغة عربية؛ مثل المجامع اللغوية والجامعات والمنتديات الثقافية العامة.

هكذا نجد أنفسنا بعيدين - حتى الآن - عن تحقيق حركة نقدية حضارية شمولية متماثلة وفعالة سواء في دراسة التراث القديم ونقده؛ أم في دراسة الإبداع الحديث ومناهجه ومذاهبه.. وهذا يعني أننا نعيش حالة ثقافية، ثم نقدية قاتلة، إن لم تكن مدمرة لوجودنا...

وإذا كنا لسنا من المولعين بإلغاء الإبداع الفردي، لأنه الأصل في الإبداع الجماعي؛ فإننا مولّهون بالدعوة إلى الاتفاق على تصور دقيق وشامل يعتمد مناهج علمية دقيقة وواضحة، ومبادئ صالحة للتطبيق والعيش لتكون مسباراً للنّص الذي يتصدى له الناقد... وهذا ليس بعزيز على الممارسة لأن هناك عدداً غير قليل من رواد جيل عصر النهضة قد نجح في ذلك، وكانت أحوالهم أسوأ بكثير مما نحن فيه... فنحن تراجعنا - نتيجة عوامل كثيرة - عما فعلوه في دراسة الإنتاج الفكري والفني والأدبي واللغوي قديمه وحديثه... دون أن ينقطعوا عن المعاصرة والأصالة في

طبيعة النّص المدروس وجنسه وانتمائه... فحين آمنوا بأنه ليس ثمة ثوابت نقدية دائمة في الزمان والمكان لم يقعوا مثلنا في تبعية التقليد للتراث أو الثقافة الغربية، ولم يتطفلوا على أي منهما... وتلقفوا منهما ما ينفعهما. وهذا يعني أنه لابد من تكوين الطرز الفكرية والفنية واللغوية والنقدية المتطورة للمفكرين والنقاد العرب وفق تشكيل عربي جديد يؤدي بالضرورة إلى رصد النسيج الثقافي المتكامل قديماً وحديثاً؛ ومن ثم محاولة الكشف عن أسراره؛ وتحليله لإنجاز الإبداع الحقيقي للحركة الثقافية العربية بما فيها الحركة النقدية... لا أن نبقى أسرى لكل ما يأتي من الغرب الذي يتطور باستمرار في إنتاجه الإبداعي... وكلما انتهى من نظرية تلقفناها دون أي إبطاء، بعد أن يكون قد قذفها إلى مزبلة الزمن كما قال المرحوم الدكتور شكري عياد... فالنظرية النقدية العربية التي لم تؤسس حتى الآن ما زالت تنتظر أبناءها ليستخلصوها بوعي ومعرفة... ولهذا يبرز لدينا السؤال الآتي: أين الرؤى الفكرية والنقدية العربية الشمولية الجامعة للحياة الأدبية الإبداعية؟! وأين يقع الإنسان العربي من كل ما يجري في عالم اليوم من تفجر معرفي ونقدي وعلمي؟ وأين الناقد التطبيقي الذي اشتغل على النّص؟!

ولو صَحَّ وجود استثناءات نقدية عربية هنا أو هناك فما المستوى الذي تمثله على صعيد النقد الشمولي - إن وجد - ومن ثم على صعيد حركة النقد العالمي؟!... ومن هنا يبرز أمامنا عدد من النقاد مثل الدكتور كمال أبو ديب في كتابيه (الرؤى المقنعة) و(في الشعرية) وأدونيس الذي تشبع هو وشعره بالنقد الغربي ولا سيما الفرنسي وتمثله، ويقاربه عدد من أعلام المدرسة المغربية مثل (عبد السلام المسدي ومحمد مفتاح وسعيد يقطين)... ولا نقلل من شأن النقاد الرواد الكبار في مصر مثل طه حسين ومحمد مندور ومحمود شاكر ثم محمد النويهي وعز الدين اسماعيل وشكري عياد، ثم صلاح فضل وجابر عصفور وعبد العزيز حمودة وإيهاب حسن... ولا ننسى أمثال إحسان عباس ويوسف اليوسف وعدنان بن ذريل وحنا عبود وحسام الخطيب ونعيم اليافي وغيرهم. ونقول: على الرغم من نجاح خطواتهم النقدية فإنها لم ترسم - حتى الآن - حركة نقدية عربية حرّة ذات أبعاد

منهجية منبثقة من أدبنا في طبيعته ومضمونه ووظيفته... فهي لم تستطع أن تنتج المصطلح النقدي الخاص بنا، ولم تحقق القفزة الفكرية والفنية التي تحقّقت لرواد عصر النهضة، ولم تستطع أن تتمثل حركة النقد العربية القديمة؛ على أهمية ما جاء به بعض النقاد في مؤلفاتهم...

فالناقد الموضوعي الحر المثقف الواعي النزيه يمكنه أن يقبض على جوهر النَّص مضمُوناً أو شكلاً، وأن يتمثل إشاراته ومعطياته في كل زمان ومكان... إذا افترضنا أنه لن يسقط في الفردية والهوى، ولاسيما حين يترك للتذوق الفطري الانطباعي السيطرة عليه أو أنه لن يكون مجرد صدى للآخر. فإذا كان النقد في مراحله الأساسية يستند إلى بذرة التذوق المرهف فعلى الناقد أن يرتقي به ليستثمره في نقده الموضوعي المنهجي المعرفي، بوصف النقد علماً وقواعد في نهاية الأمر... وقد تجسد ذلك كله حقيقة ناصعة على يد عبد القاهر الجرجاني. والجرجاني كان واحداً من النقاد العرب القدماء الأفذاذ الذين جعلوا الحَدْس والذوق المرهف أساس النقد... ثم ارتقوا به عما كان عليه في العصور السابقة لهم، إذ تطور عندهم إلى الفحص الدقيق للنّص ومنهجه وتحليله في بنيته السياقية، وفي عناصره المكونة له؛ وإن لم تتكامل فيما بينها.

لهذا كله كان لابد لنا أن نسبر أجزاء غير قليلة من نقد القدماء ونقد جيل الرواد ومن تبعهم لتأثيله وبيان منزلته في عصر يسود فيه الجحود ونفي الآخر من جهة ومن جهة أخرى ليكون درساً لنا يبين كيف يكون التراث مادة نقدية ثرية تغني حركة النقد العربي دون أن تقطع صلتها بالمثاقفة مع الآخر الغربي، أو غيره...

وبناء على ما تقدم حاولنا تشخيص قراءة النّص الأدبي وبيان مفهومه والمعايير الذاتية والموضوعية التي يتصف بها الناقد ليسبر أي نص بوساطتها، جاعلاً مشروعه الأصيل لخدمة وجوده وثقافة وهويته، جامعاً بين النقد الأدبي والنقد الثقافي مايعني أن المنهج التحليلي التكاملي أحسن ما يحقق لنا ذلك... لذا توقفنا عند الآراء النقدية التي تناولت النصوص فاتصلنا بمفهوم نقد النقد.

ومن هنا آثرنا أن يكون هذا السبر في نزوع نقدي تطبيقي مستند إلى الشعر القديم ونقده لدى القدماء والمحدثين؛ والمناهج التي تناولوها... ومن ثم انتقلنا من

الخاص إلى العام ومن القديم الجديد إلى الجديد القديم في أحدث نظريات النقد (التناصية) وكشفنا فيها قيمة ما قدمه العرب القدماء في هذا الشأن... ومارسنا فيه مفهوم نقد النقد بكل تجلياته.

ولذلك كله جعلنا الفصل الأول بعنوان "كيفية قراءة النص الأدبي ـ النص الجاهلي نموذجاً". وتبنى بيان صفات القارئ الناقد الواعي الحر وشروطه وكيف يمارس العملية النقدية المنهجية الصحيحة في صميم قراءة التجارب القديمة؛ ثم بيّن مناهج عدد من دارسي الشعر الجاهلي كالدكتور طه حسين ويوسف خليف وكمال أبو ديب وأصحاب المنهج الجمالي كالدكتور مصطفى ناصف، وعرض لعدد من أصحاب المنهج الأسطوري في قراءة الشعر القديم.

وحين اتجه هذا الفصل إلى هذا كله في إطار الثقافة النقدية المعتمدة على تجرية حقيقية تعالج جوهرالشكل والمضمون فرض المنهج التحليلي التكاملي ذاته عليه وعلى غيره.

وعالج الفصل الثاني "شعرنا القديم ـ صورة ودلالة" بشفافية مطلقة فكرة الصورة الشعرية ودلالتها بوصفها وثيقة فنية ذات إيحاءات نفسية واجتماعية وفكرية وتاريخية وطبيعية، وثيقة فنية كثيرة اللذة في النفس والذهن. فالصياغة توحي للمتلقي بأسرار كثيرة، وبإشارات لا حصر لها في الشكل الموحي بالمضمُون والوظيفة... وليس هنا من شك في أن هذا الفصل حاول إبراز عدد من الوظائف للشعر القديم ولكنه في الوقت نفسه ركز على مفهوم الشعرية ـ تطبيقاً ـ لا تنظيراً في عناصرها كلها ولا تعميماً في الحكم لأن التعميم تعمية، وأهمها الرؤية الواضحة ثم الخيال والعاطفة الأخاذة...

فهذا الفصل يتبنى كالفصل السابق روح الأصالة والمعاصرة في ثوب نقدي جمالي موضوعي وشفاف ومثير... فهو لم يقع في مفهوم الناسخ والمنسُوخ الذي ذهب إليه المفكر والناقد الفرنسي (رولان بارت: ١٩١٥ ـ ١٩٨٠م) وتبناه في نظريته (موت المؤلف) ثم سرى بين النقاد العرب سريان النار في الهشيم، فتبناه أكثرهم في دراسات ما بعد البنيوية على أنه حقيقة مُسَلّم بها، علماً أنه لولا المبدع الأول لما وجد

النَّص - وهو مندمج فيه على نحو كبير- ولولا النص لما وجد المبدع الثاني (المتلقي) الذي يثري النّص ولا يقتل أُبوَّته.

هكذا لزمنا النقد التاريخي التطبيقي للانتقال من القديم إلى الجديد وكذا لزمنا النقد الموضوعي الانتقال من الجديد إلى القديم لإبراز قيمة ما قدّمه النقد العربي القديم لأبنائه أصحاب النقد الحديث الذي ابتلي بغير قليل من التشوهات والتبعية للآخر في أشكاله ومضمُونه... فبرزت أمامنا "نظرية التناص" التي انتهت وفق المثاقفة والتجريب إلى استلهام آراء قديمة متعددة المشارب.

لهذا وجد الفصل الثالث (نظرية التناص - صك جديد لعملة قديمة) وأبرز قيمة ما قدمه الأجداد في هذا المجال، دون أن ينكروا أثر المثاقفة مع الآخر والانفتاح على ثقافة منهجاً وأسلوباً، مما هيأهم لإبداع حركة نقدية خاصة بهم، ودون أن يلغوا وجودهم، أو يذوبوا في ثقافته؛ لأنهم عايروها على أدبهم مايفيد بأنهم لم يتوافقوا يوماً عن الإنتاج والابتكار.

ثم وقف هذا الفصل عند عدد من الأشكال الفنية والآراء النقدية التي زعم الغرب أنه مبدع لها وهي مؤثلة في النقد العربي القديم على أهمية ما أضافه النقد الغربي من مناهج وآراء مستمدة من فلسفة أهله وحياتهم وأدبهم... وعرضنا لذلك كله في شكل من الحوار الإيجابي الهادئ والقائم على الحرية واحترام الآخر في التأويل.

وفي صميمه أدركنا أن نظرية التناص تجسد المذهب النقدي لما بعد الحداثة، وقد تلقفها عدد من الدارسين العرب وطاروا بها في الآفاق معتمدين آلياتها وأشكالها في نقدهم الحديث... وأخذوا يتنازلون عن مذهب البنيوية والتفكيكية شيئاً فشيئاً، على الرغم من صلة نظرية التناص بالبنيوية، وإن كان التناص ولد بداية في صميم النظرية السيمولوجية، كما يرون، وفي الحالتين نسوا أنها متجذرة في التراث العربي على نحو ما.

لذلك كله جمعت الفصول الثلاثة بين النقد الأدبي ونقد النقد، وتعلق جوهرها - على الأغلب - بنقد المحدثين للإبداع العربي القديم، وغاصت في عمق التحليل التكاملي فأخذت اسمها "المِسْبار في النقد الأدبي".

وهي في الأصل تعود إلى سنوات عدة سابقة؛ إذ نشرت منفصلةً في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق (مجلد ٧٤جـ٢ ومجلد ٧٥ جـ٢) ومجلة جامعة دمشق (مجلد ١٤)، ولكني رجعت إليها ونظرت في أنحائها فصححت بعض ما وقع فيها، وأضفت إليها أفكاراً غير هينة؛ وفق رؤية نقدية متطورة؛ أكسبتها حلة جديدة.

ومن ثم فإننا لما أيقنا بأن تبعثرها قد أفقدها مزية السبق الزماني في العديد من الآراء النقدية والفكرية والفنية في عالم يضج بالادعاءات حرصنا على جمعها في عقد واحد ـ لأنها تتصف به وهو نقد النقد ـ لنقدمها إلى القارئ الكريم ليطلع عليها وهي مجتمعة... وهو وحده من يعلق بالحق، وبكل ما يخدم التراث العربي ونقده... وينفتح على المعاصرة بعيون متوهجة وقلب وقّاد وعقل أصيل ومنصف... فالتراث ـ أياً كانت إبداعاته ـ ممتد فينا، ونحن نشأنا في رحمه، ومن لا تراث له فإنه لا أب له، وعلينا الإفادة منه واستلهامه في ضوء ما يثريه من نقد حديث. وكلي ثقة بأن تسُدَّ دراستي هذه ثُلْمة يسيرة في جدار النقد العربي؛ لتبني حركته وفق منظور فعَّال؛ معززاً قيمة الإبداع الفردي الخلّاق الذي يعد جزءاً أصيلاً من الإبداع الجماعي في صورة من الأصالة والمعاصرة، دون أن أدعي لها الكمال، فما هي إلا واحدة من الدراسات النقدية العربية.

بقي أن أقول في ختام مقدمتي هذه ـ وأرجو ألا أكون قد أطلت فيها ـ: إنني حافظت في كل فصل من الدراسة على وحدته البنائية والمرجعية في إطار التكامل المنهجي بين طرائق النقد وبين العلوم الأخرى ومناهجها... مازجاً بين القديم والحديث، معتمداً منهج التنظير ثم التطبيق... وربما وقع شيء من التكرار في المصادر والمراجع، على اعتبار أن كل فصل مختص بمصادره، وهذا يوافق منهج الدراسات الغربية الحديثة... أما التكرار الذي وقع أحياناً في بعض المقولات والآراء فإنه ناتج عن السبب السابق، وإن أفاد التوكيد أحياناً؛ ولكن العذر مقبول عند كرام القوم وأهل الرأي...

والله من وراء القصد، وله العتبى حتى يرضى.

د. حسين جمعة

مقدمة الطبعة الثانية

يتساءل كل أديب وناقد وباحث عن غرضه الأهم من إعادة نشر كتاب له نفدت طبعته السابقة: هل يمكن أن يضيف إليه شيئاً، أو أن أموراً ظهرت تحتاج إلى تغيير؟

ولمّا كان النقد ساحة متحركة لا تثبت عند حد ما، ولا تنضبط بدعائم محددة ومستمرة لزم المرء أن يدرك ظل التطورات الحاصلة بين الأمس واليوم.

وإذا كان هذا من مقتضيات سنة التطور فهو السبب الذي يفرض على كل واحد منا أن يترك ما كتبه في مرحلة سابقة على حاله، وإن كانت صفة النقصان تلازمه، ولا كمال إلا لأهل الكمال؛ فالإنسان نفسه يُبْنَى على المعنى المعرفي والخلقي والإنساني المتجدد، وهذا التجدد يخوض في الذات تجربة قوية لمحاربة الجمود والتراجع والعدمية.

وفي ضوء هذا النزوع يدرك المتلقي لكتاب (المسبار في النقد الأدبي) أن آفاقه اتسعت لعدد من الموضوعات التي مازالت تقدم نفسها على أنها موضوعات معاصرة ومهمة له وللمهتمين بشأن الأدب والنقد، مايشكل سر الانجذاب إليه ودراسته بكل تأن وموضعية، فهو يحدّد قبوله بإرادة الجدوى المتوخاة منه حين تخلّص من حالة التنظير الصرف، وهي الحالة السائدة في النقد العربي؛ - علماً أنها حالة متهمة بالقصور وإطلاق الأحكام كيفما يبدو لأي ناقد - . فالكتاب يختار الحقول الدلالية التي يعالجها ويستقصي ملامحها التطبيقية مزاوجاً في التحليل بين التأصيل والحداثة.

د. حسين جمعة

الفصل الأول

كيفية قراءة النص الأدبي

- النص الجاهلي نموذجاً-

- لم هذه القراءة ؟
- مصطلح القراء في ضوء الواقع النقدي .
- كيفية قراءة النص .
- خاتمة.
- الحواشي والمصادر.

١. لِمَ هذه القراءة؟

كثرت القراءات والدراسات المتخصصة بالأدب القديم منذ عهد الرواد حتى اليوم وحاولت السعي إلى تأسيس مفهوم نظري وتطبيقي له، مهتدية بما ورد لدى الدراسات النقدية والأدبية القديمة عند العرب وغيرهم، ومستفيدة أيما إفادة من حركة النقد والأدب الغربية الحديثة.

وحاول هذا البحث الإفادة منها جميعاً دون أن يكون هدفه الردّ عليها، أو تعقبها في أفكارها ومصادرها الأجنبية خاصة، لأنه لم يعقد لهذه الغاية. ولهذا فهو مدين لها جميعاً وللمناهج النقدية والأدبية التي شهدها العصر الحديث؛ وقد شكلت مجتمعة حركة نقدية أسهمت - على نحو ما - في خَلْق وعي نقدي أدبي وفكري.. ملموس. ولعل أبرز ما يؤخذ على حركة النقد العربي الحديثة أنها لم تستطع أن تؤصّل نظرية نقدية عربية شاملة؛ إذ ما زالت أكثر طرائقها العلمية فردية، أو قاصرة، أو ضعيفة[1] علماً أن كثيراً من الباحثين والنقاد يذهبون إلى أنه لايوجد نظرية نقدية غربية أو شرقية، روسية أو أوروبية، عربية أو تركية... فهناك نظرية نقدية إنسانية تتفرع تبعاً للبيئات الزمنية والمكانية والثقافية، ويستفيد النقاد من منهجها وأدواتها أو آلياتها... وهم ينهلون منها أبعادها ومعطياتها وفق جدوى القراءة النصية، وطبيعة اللغة التي يكتب بها النقد الجديد.

والنص الأدبي - أياً كان زمنه - بقي يمثل صورة التجربة الإبداعية في مادة الاتصال بين المبدع (المؤلف الأول والقارئ الأول) وبين المتلقي (المؤلف الثاني والقارئ الثاني). وكلنا يرغب للنّص الجاهلي - مثلاً - في الانطلاق من أسْر القيد إلى فضاء الحرية وحيويتها، ومن احتجابه وراء الماضي إلى تنفس ألق الحاضر، والوجود الإنساني؛ وهو يقدم ذاته للأجيال على أنه إبداع فني أولاً، ورسالة تعبر عن مشاعر أصحابه وأفكارهم ومعاناتهم وتاريخهم ومعارفهم ولا تنفصل عن العصر والمجتمع والطبيعة؛ أي عن الوسط الذي نشأ فيه ذلك الإبداع ثانياً. ومن ثم تكون القراءة النقدية الجديدة كشفاً للصوت الإبداعي في النص وربطه بحركة التجدد

والحداثة للوقوف على فنية النّص وجمالياته.

وهذا التصور يتجاوز الزمن المحدد، فينتقل به إلى مبدأ الجدل والديمومة فيصبح زمناً ممتداً فينا في وظيفته وطبيعته الفنية، ولعل هذا أكثر انطباقاً على شعرنا القديم.

فالشعر حقاً - كان - ديوان العرب "ومنتهى حكمهم به يأخذون وإليه يصيرون" وهو علمهم الذي "لم يكن لهم علم أصحُّ منه"[٢]... ولما أردت له ذلك كله جعلته مادة للقراءة، يشدني إليه أمران: الأول يؤكد أنه ما زال أصلاً في مواكبه النقد المتطور؛ وثانياً ما يتوافر فيه من قدرة لغوية حيَّة، وطبيعة فنية عظيمة. ولما كانت هذه المادة غزيرة في ذاتها وفي تناول النقاد لها كان لابد من الانتقاء والاختيار من النُصوص المقروءة وفق منهج القراءة المكثفة للإبداع؛ والاصطفاء الدقيق بين الدراسات التي تناولتها؛ إذ لا يستطيع باحث - أي باحث - أن يحيط بذلك كله.

وأتوخى للنص القديم، ولا سيما الجاهلي، ألا يغرق في حدود المصطلحات الفنية، وضبابية الحركة النقدية؛ وعمومية الحدود الزمانية والمكانية، ومحدودية المناهج النقدية والأدبية التي تتفرد بدراسته... فالنظام البنائي في أنساق النص يتحدد بالعلاقات الدلالية الكامنة فيها، والموزعة على أجزاء العبارة في حالات الحضور والغياب... ولو تناسينا هذا النظام لأدى إلى ضياع الحقيقة بين قطرات المداد التي يبذلها الباحثون في اتجاهاتهم المتعددة، ومن ثم أدى إلى مخالفة مفهوم المنهج ذاته وهو "الطريق الموصل بصحيح النظر فيه إلى المطلوب؛ وبالمعنى العلمي هو **مجموعة الإجراءات التي ينبغي اتخاذها بترتيب معين**"[٣]. وهذا التعريف العام بعناصره الثلاثة (المفهوم المرجعي ثم تقنياته ووسائله ثم الخطوات الإجرائية لهما) محكوم بدراسة النص الشعري القديم باعتباره نظاماً شمولياً غالباً... وكذلك نرى في أي نصّ أدبي آخر؛ لأن التجربة الإبداعية ليست وليدة مؤثر واحد، ودافع معين... على الرغم من أن واقع النص الإبداعي إنما هو واقع الشاعر والشعر لا غير. وهذا وذاك يرجّح لدى قراء الشعر القديم خاصة أن يعززوا فكرة منهج القراءة التكاملية التي تجعل الظاهرة الأدبية أصلاً لها، والمناهج الأدبية والنقدية والعلوم

المساعدة الأخرى فرعاً... وكلها تجتمع لتكوّن فكرة أقرب إلى تلك التجربة الشعرية والأدبية، ومن ثم سد الثلمة في هذه الدراسة أو تلك... فالأدب يمثل عند أي أمة خَصائصها الثقافية في كل زمان؛ إن لم نقل: إنه يجسد شؤونها كلها في الحياة والفكر والفن.

ولعل هذا كله يهيئ للأمة تأسيس ملامح صياغة نظرية نقدية عربية أصيلة قابلة للممارسة العملية في تلقي النص الإبداعي وفهمه وتحليله وتفسيره، بوصف النقد معرفة؛ له طبيعة خاصة في الأدب تتجه إلى فن القول؛ بينما تتجه في اللغة إلى القول الفني... على حد قول الدكتور عبد السلام المسدي.

وإذا كنت قد مارست تطبيق هذه الرؤية عملياً في كتابي (قصيدة الرثاء - جذور وأطوار)[٤] فإنني أطرحها مجدداً في هذا المقام لعلها تقدم خدمة ما لأبناء العربية؛ وهي تستمد معينها من مفهوم النقد الداخلي والخارجي على نحو ما، كما عرف للقدماء والمحدثين؛ علماً أنه قد يقرأ نصّ ما في ضوء سيطرة منهج نقدي على آخر... في صميم القراءة التحليلية التكاملية.

ومن هنا ننتقل إلى إلقاء الضوء على مصطلح القراءة في ضوء الواقع العام لحركة النقد العربي؛ وخطابها النظري والتطبيقي.

٢- مصطلح القراءة في ضوء الواقع النقدي:

نعتقد بأن العصر الحديث يعيش حركة نقدية تلقائية تارة وموجهة مركزة تارة أخرى... وفي الحالتين ظلت مبنية على أساس تراكمي جمعي، وعدم وعي لطبيعة كل نوع من الأدب، وبخاصة الأدب القديم ووظيفته؛ لأنها نشأت غالباً في أحضان تأثير المدارس الأدبية في الغرب ومناهجه النقدية[٥] كالمنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي والتحليلي... وكلنا يعرف أن تاريخ الدراسات الأدبية لدينا في مطلع القرن العشرين كانت متأثرة بالغرب ولا سيما ألمانيا. وربما يعزز هذا الرأي كثرة المصطلحات النقدية التي غزت الحركة النقدية العربية؛ ومن ثم تشتت الجهود والآراء وراء كل نظرية نقدية أو مدرسة أدبية. ولهذا لم يتحقق مصطلح النقد بوصفه مفهوماً شمولياً ينتظم حركة النقد بمعايير محددة؛ أو متخصصة

بكل جنس أدبي؛ ولا بوصفه حركة ثقافية عربية منهجية موحدة ومتعاونة بين أبناء الأمة على ساحة الوطن العربي... ولعل قلة قليلة منهم من فكر بذلك.

في ضوء هذا الواقع النقدي نرى أن هناك مشكلة كبرى في المصطلح ومن ثم في بناء نظرية نقدية عربية أصيلة تنبثق من الأدب العربي طبيعة ووظيفة.

فحالة الضعف التي نعيشها على عدد من الصُعُد تؤكد تبعية التجدد والابتكار في الثقافة عامة والأدب والنقد خاصة للآخر الغربي. والمثقف الناقد القارئ المدقق المتوازن الموهوب في حساسيته وفطرته وعلمه هو من يصنع الفكر والرؤى النقدية المنفتحة على الآخر، والمتمسكة بجوهر الأصالة وروحها؛ ويبدو أنه لمّا يظهر ... أمّا ما نراه على ساحة الأدب والنقد فهناك أشكال غير قليلة انتهت إلى الاستلاب الإرادي والثقافي؛ وإلى بلبلة فكرية وسياسية وشللية ودينية وقومية... فكلما اخترع الغرب مصطلحاً ما؛ أو منهجاً طفقنا ننتصر له ونحن نمارس تبعيتنا بلذة مغرية... وشرعنا نعيب على نقادنا القدامى تقصيرهم عما وصلت إليه حركة النقد الحديثة متناسين، أو جاهلين بما قدموه في مجالات شتى، وفي إطار ما كانوا يملكونه. ولا شيء أول أدل على هذا من أسبقيتهم في وضع تعريف دقيق للتأويل والتفسير، بوصفهما قراءة نقدية لنص من النصوص اياً كان حقله الدلالي في اللغة والأدب والعقيدة... كان التاويل لديهم يعتمد التدبر والفهم الدليل والتحليل ثم توضيح معناه، وإعطاءه الدلالة الدقيقة، أو الاحتمالية إن كان يحتمل عدداً من المعاني. ومن ثم فقد بحثوا في الدلالة الثابتة والمتحولة، والمتعددة، وهو مايُعرف اليوم بالنص المفتوح. أما ما نراه بين ظهرنينا فإن التقليد يغلُب عليه، فكلما ظهرت في الغرب مفاهيم جديدة أقلع نقادنا المحدثون عن السابقة وألغوا ما قاموا به. "إن المقاييس الغربية - حتى إن فُهمت أحسن فهم وأصحه - لن ينتج تطبيقها على الأدب العربي خيراً. ذلك لأنَّ هذه المقاييس قد استخلصت من دراسة أدب تختلف طبيعته عن طبيعة الأدب العربي اختلافاً عظيماً"(٦).

ولعل البنيوية أقرب مَثَل لذلك؛ فقد وُلد لها بنات حملت اسم (التفكيكية والتحطيمية والتركيبية). ويكفي التنبيه في هذا الشأن على أن بعض الدارسين

المحدثين العرب تأثر في دراسته بنموذج واحد هو "يوري لوتمان" في كتابه (بنية النص الفني) وبخاصة الفصل السادس: "عناصر ومستويات الإبدال في النّص الفني"[٧]. ولعل أعظم هَدْم قامت به البنيوية في حياتنا المعرفية والأدبية أنها قضت على المفهوم الشائع للناقد بين الناس، ولم ترتق به ليكون جسراً مفيداً بينهم وبين الأدب واللغة... فاكتفت بالناقد المتلقي.

وهناك السيميائية والتناصية والتداولية والاستقبالية والماركسية والأسلوبية البلاغية والتقليدية... وهناك المنهج التحليلي الجمالي والنفسي والاجتماعي والتاريخي والأسطوري[٨]. وفي هذا الاتجاه يكفي أن نشير إلى منهج التحليل النفسي عند النقاد العرب، فأكثرهم لم يخرج عن مدرسة فرويد في تحليل الأدب القديم والحديث[٩]، خروجاً يستدعي الذكر.

ولم يتوقف الأمر عند هذا بل إن جملة من المصطلحات النقدية التي اخترعها العرب القدماء نُسبت إلى الغرب، وتجاهلت حركة النقد الحديث أصحابها الحقيقيين كالشعرية والصورة والبنية ونظرية السياق المعروفة عند الغرب بالتداولية[١٠]. وبهذا كله لم ينشأ لدينا ـ حتى الآن ـ إلا تراكمات مشوهة من الدراسات النقدية الحديثة؛ في المنهج والمصطلح/ وفي الأساليب التي يعالج بها أدبنا...

ومن ثم نشأ مصطلحان آخران عرفا باسم (دراسة ـ دراسات) و(قراءة ـ قراءات) كما هو في كتاب الدكتور يوسف خليف (دراسات في الشعر الجاهلي) أو في كتاب الدكتور مصطفى ناصف (قراءة ثانية لشعرنا القديم). وهذان المصطلحان يؤكدان عدم اتفاق النقاد العرب المحدثين على مفاهيم نقدية محددة؛ فضلاً عن عدم اتفاقهم على آلية موضوعية لتحليل النّص القديم؛ ثم الحديث وفق كل منهج نقدي وأدبي. ولما اختار (خليف) المنهج البيئي طريقة له فَضَّل (ناصف) المنهج الجمالي ـ ولكل منهما آليته ـ ثم إن هذه الآلية تباينت لدى كل منهما من كتاب إلى آخر... فناصف في كتابه (قراءة ثانية لشعرنا القديم) مارس آلية مغايرة عما هي عليه في كتابه (صوت الشاعر القديم).

ونظن بأن غير ما دراسة حملت عنوان (قراءة) أصيبت بما أصيب به أخواتها، فهي محاولة لتفسير نصّ ما، أو مجموعة من النصوص في ضوء التأثر الذاتي والذوق القائم على التخير والانتقاء، وسيطرة النظرة الجزئية، وإن ادعى أصحابها أنهم يتناولون النص بتمامه... فضلاً عن إخضاع النص لمعايير التطبيق المستمدة من التجربة الغربية؛ فالعلاقة الجدلية لفعل القراءة تتجسد في استجابة لمكونات النص في الظاهر والباطن واستخراج مخزونه الدلالي والغني. فالقراءة - بهذا التصور - لا تعطي معنى جديداً للنص وإنما تعيد اكتشاف أسراره؛ بوصفه نصاً إبداعياً منجزاً.

ولعل أمثال هذه القراءة النقدية بدأت على يدي الدكتور طه حسين؛ ولكنها انحرفت بعده إلى ذاتية مُفرطة ومنهج أُعدّ سلفاً؛ بينما رأيناها عنده قائمة على مقياس مركب منفتح على المناهج النقدية والفكرية والأدبية والثقافية... فالقراءة لديه قراءة واعية متنوعة منفتحة على الغرب، ولم تقطع صلتها بالتراث ولكنها صلة غير ارتكاسية؛ صلة تستند إلى التفاعل بينه وبين الألفاظ والعبارات في سياقاتها النصية والتصويرية.

وقد استمد وعيه النقدي والأدبي والعلمي من تأثر قراءته بالأدب الفرنسي وثقافته... وقد صدر عن هذه التجربة في كتابه (في الأدب الجاهلي) و(حديث الأربعاء) وغيرهما.

ويظل مصطلح القراءة مصطلحاً منفتحاً بإجراءاته النقدية على المناهج النقدية والأدبية مجتمعة أو منفردة، وعلى تقنياتها؛ فيبيح الشمولية والموازنة والمقارنة بوصفه يجمع بين التلقي والنقد الأدبي والثقافي؛ بوصف آلياته التكوينية التي تعتمد التفسير والتأويل، منطلقة من اللغة والبنية.

وبهذا آثرناه ليس لكونه مصطلحاً نقدياً ونظرية محددة؛ وإنما لكونه طريقة فنية تؤدي إلى تأسيس منهج نقدي عربي تحليلي تكاملي أصيل غير معزول عن المناهج النقدية والأدبية؛ وعن العلوم المساعدة الأخرى. وإننا لنزعم أن القراءة المتقنة الواعية المدققة للجوهر والمتوازنة في التأويل و.... إذا دعمت بمنهج نقدي متميز وقارئ مرهف موهوب يملك حساسية نقدية ومعرفة لغوية وثقافية ونفسية يمكن

لها أن تفتح آفاق التجربة الإبداعية... ومن ثم تتحقق لنا تجربة نقدية إبداعية صحيحة. لأن مفهوم القراءة ـ لغة ـ يحمل معاني الجمع والإبلاغِ والدراسةِ والتفقُّهِ في الشعر وتفسيره[11].

ولعل ذلك يشجعنا على وضع تعريف للقراءة النقدية؛ **فهي قراءة ذوقية حَدْسية ومعرفية جادة وواعية وجريئة ومتوازنة لفهم النّص الأدبي واستيعابه ومن ثم تحليله وتفسيره وإبلاغه.** فالقراءة الحقيقية لا تعترف بالنقد الذي يحاول السيطرة على النص بأدوات نقدية مسبقة أو بأدوات معرفية ذهنية عقلية خالصة من دون العناية بذاتية الناقد التي ألح عليها عبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز) ولا يمكن ــ أيضاً ــ لذاتية الكاتب وذوقه، مهما بلغ من الإرهاف والحساسية والموهبة، أن يكون بديلاً لمجموع الإجراءات النقدية وللمقولات والمفاهيم التي تتضافر معها لإعادة قراءة النص وسبر مخزونه طبيعة ووظيفة.

فالأدب ـ بوصفه نسيجاً فنياً متلاحماً كالثوب الموشى ـ إنما يجسد في بنياته الفنية أبعاداً فكرية وفلسفية؛ نفسية واجتماعية؛ وتاريخية ومعاصرة؛ أدبية ولغوية... لذلك تصبح زاوية النظر إليه من جهة مصطلح القراءة (كما أوضحناه) أعمق وأشمل وأدق، وابعد تفسيراً لأنها تشتمل على وظائف النقد مجتمعة: الوظيفة الثقافية التي ترتقي بذوق الناس ومعارفهم الفكرية والفنية، والوظيفة النقدية العلمية التي يمارسها الناقد على النص لحساب النص؛ فيقيل فيها عثراته ويكشف عن جمالياته؛ وما تميز به صاحبه، فيغنيه ويثريه...؛ والوظيفة المعرفية التي تجري بين النقاد، أو بينهم وبين الأدباء والمثقفين... في جو من الحوار المفتوح والمناقشة الدقيقة.

فالقارئ ـ وإن كان متلقياً ـ إنما هو وسيط بين المبدع والناس والنقاد بوساطة النص في زمن ما، ومكان ما... مما يثبت أنه ليس القارئ الوحيد والأخير.

فالقراءة ـ وفق ذلك كله ـ **استشراف حقيقي فاعل للنص؛ وإدراك واع لدلالاته ومعطياته الفنية،** في الوقت الذي تتيح للمبدع الأول أن يظهر في نصّه، لا يغيب عنه؛ ولا يتراجع لحساب الناقد المتلقي.

ولهذا وذاك نتساءل من ذاك القارئ وما صفاته؟ وما الآلية أو الكيفية التي يستند إليها في قراءة النص؟! هذا ما يحاول القسم الآتي أن يوضحه.

٣- كيفية قراءة النص:

أدركنا في ضوء التجربة الإبداعية لعدد غير قليل من الشعراء الجاهليين وفي طليعتهم شعراء مدرسة عبيد الشعر أنهم كانوا أول متلقين لأشعارهم، ومن ثم انتقلت تجربتهم إلى المتلقي القارئ في إطار من الاتفاق الروحي العفوي بين عالمهم وعالمه.... وهو اتفاق يربط الإنسان بالإنسان بشكل فطري ثم ينتهي من تذوق التجربة إلى فهمها واستيعابها على بعد المسافة والزمان... فالزُّجاج ـ وإن أخذ حيّزاً واقعياً ـ لا يحجب الرؤية بين الأماكن... وكذا النص الشعري يصل بين المبدع والمتلقي أياً كان زمانه ومكانه، وطبيعته ووظيفته. وقد ثبت أن النص الجاهلي ثابت الجذور، مرتفع القامة فنياً وتاريخاً لأربعة قرون خلت من البعثة الإسلامية.[1] وهذا وحده يبعده عن مرحلة الطفولة؛ وهذه مرحلة تدل ـ في مفهوم علم النفس ـ على ضآلة التجارب... بينما أثبت الشعر الجاهلي على الدوام أنه عملية فنية إبداعية إنسانية طويلة مختصة بملامح مثيرة ومؤثرة؛ وقائمة على وظيفة تعبيرية دلالية تربط المبدع والعصر والمكان بالمتلقي؛ فهو بفضائه الروحي مادة الاتصال بين المبدع والمتلقي القارئ في حال الائتلاف والاختلاف؛ والظن والتخمين، والتفسير والتحليل.. فإذا كان الشاعر خالقاً للنصّ فإن القارئ المتذوق المرهف المتسلح بمناهج النقد ومعارفه وآلياته، يتلقاه مرة بعد مرة فينتهي منه إلى ما يغني تلك التجربة ويعمقها في نفوس الأجيال دون أن يشوه صورتها الحقيقية. فقد تكون حياة الشاعر أو بيئته أو حياة مجتمعه وتاريخه موضوع أشعاره. وما شكله الخيال لم يخترع من فراغ؛ وإنما قام بعملية تأليف واصطفاء لمواد تصويرية مختزنة في الذاكرة؛ بشكل شعوري أو لا شعوري ذات مستويات فنيه عدة في حالات الغياب والحضور والخفي والجلي والباطن الظاهر... ثم صاغها بأنماط تعبيرية موشاة وشائقة ذات مستويات فنية عدة

1- انظر كتابنا (قصيدة الرثاء جذور وأطوار. الفصل الأول)

وبهذا يصبح مضمون النص تجسيداً لذلك كله؛ ورسالة ذات وظائف كبرى[١٢]. فالقارئ يعمد إلى ربط الماضي بالحاضر، ليجعل الحاضر منطلقاً للمستقبل بمثل تلك التجارب الإبداعية... ولن يستطيع أن ينفتح عليها إلا إذا تهيأت له صفات وشروط وتسلح بمنهج تحليلي تكاملي يعينه على قراءتها.

ومن هنا نعرض لأبرز ما نراه في هذا المقام.

أ ـ الاستعداد للقراءة :

تتجمع القابلية النفسية والعقلية لدى المتلقي القارئ للنص الأدبي قبل الشروع بالقراءة فإن ظلت هذه القابلية في حالةالتردد والارتباك والغموض فإنها سوف تتراجع إلى موضع ما تستقر فيها إلى أن يحين أوانها .

فعملية الاستعداد للقراءة تخلق لدى القارئ بواعث كثيرة ذاتية وموضوعية ومن زوايا عدة . وهنا يصبح من الضروري أن يطوف القارئ شاعرياً بالتجربة الإبداعية في مستوياتها الفنية ومكوناتها عند الشاعر محاولاً أن يعيش حالته النفسية، ومن ثم الانتقال إلى زمان التجربة وطبيعتها ووظيفتها... وهو يتوجه إليها قبل أن يطوف ـ بوساطة الاستدعاء والتداعي ـ بأية تجربة نصّية أخرى... وبكلام آخر لابد له من الارتقاء من مستوى النص الظاهر (اللغة والتراكيب) إلى مستوى النص السياقي والباطني، وهو يحيلنا إلى مستوى حالة الإبداع نفسياً وذهنياً وتاريخياً وفنياً... ومنطلقةً في هذا قابلية خاصة يتمتع بها في الإقبال على قراءة النص قراءة أولى تقربه منه مرة بعد مره، ثم ترتقي إلى قراءة تذوقيه للغته وصوره وموسيقاه وعاطفته وأخيلته... ثم يتهيأ بما يملكه من تقنيات نقدية ، وانفتاح على أشكال النقد القديم والحديث، وقبوله لنقد الآخر وفهمه ليعيش التجربة الإبداعية من الداخل بكل مكوناتها؛ ومن ثم يربطها بمكوناتها الخارجية، إذ لا يمكن تفسير كثير من الإشارات النصية بمعزل عنها في الأدب عامة وفي الشعر الجاهلي خاصة. فأي إبداع يبدأ بمرحلة كمون في الذات المبدعة؛ ثم يتفاعل فيها لتبدأ مرحلة التكوين والإعداد التي تصل إلى مرحلة الإشراق والانبثاق؛ ومن ثم معاودة النظر فيها لإنجازها في الواقع. ولعل في تجربة زهير بن أبي سلمى وأشباهه

من عبيد الشعر[١٣] ما يقوّي مفهوم الاستعداد للقراءة. فقد قدموا لنا ممارسة فعلية لقراءة النص وتلقيه لذاته؛ فكانوا يقفون في صميم التجربة الإبداعية ويحاولون تمثلها وكشف عثرات البديهة والارتجال؛ إذ "كل شيء للعرب بديهة وارتجال" في العصر الجاهلي كما يقول الجاحظ[١٤]. ولو لم يدركوا حالة الخَلْق الأولى بكل أبعادها لَمَا استطاعوا أن يتمثّلوا الثانية. ولهذا قال الحطيئة: "خير الشعر الحوليُّ المُحكّك". وهذا يعني أن البديهة والارتجال يقفان في مقابل الرويّة؛ والبديهة "فيها الفكرة والتأيد، والارتجال ما كان انهماراً وتدفقاً لا يتوقف فيه قائله" كما قال ابن رشيق[١٥].

وفي ضوء ذلك يتضح أن القارئ المتلقي يرتبط بجو النّص في مستوياته الأولى لغة وأسلوباً، مفرداً ومركباً، ثم ينفتح عليه بما يساعده على تصوره تصوراً دقيقاً في معرفة الملابسات التي تحيط به ذاتياً وموضوعياً، ثم يقبل على قراءته الأولى قراءة تقرّبه من مستوياته الفنية وقيمه الجمالية في حالات الاختلاف والائتلاف، والتباين والتنافر، والتناغم والانسجام، والتناسب المتكامل... والوضع والغموض، والتكلف والصنعة، والطبع والموتاة... والبعد والقرب، والقديم والجديد... وتصبح العناصر الفنية والحصيلة اللغوية والفكرية والاجتماعية أجزاء كامنة في النص، ومن ثم تكون متصلة بالعناصر الخارجية. فالأدب بكل تعريفاته التي وصلت إلينا له هدفه غير هدف النقد؛ وتعريفات الأدب عامة تشتمل على هدفه؛ **فهو فن صناعة الكلام بشكل جميل ومثير للفكر ومؤثر في النفس**؛ أو هو "العبارة الفنية عن موقف إنساني؛ عبارة موحية؛ إذ من البيّن أن كل أدب هو قبل كل شيء صياغة لموقف إنساني، وأن بين الأمرين رابطة وثيقة". أما النقد فهدفه "استكشاف مادة الأدب عن طريق مقاييس العقل؛ وضوابط المنطق، وأدوات الإدراك بغية الوعي بخبايا الظاهرة الجمالية"[١٦].

وهذا ينقلنا إلى القيم الفنية في النص ومستويات القراءة.

ب ـ القيم الفنية ومستويات القراءة:

لم يعد يخفى على الدارسين أن لكل نصّ عناصره الأولية وقيمه الجمالية التي تدخل في نسيج متعاون لأداء وظيفة ما وغاية ما.... وهذه العناصر والقيم قد تظهر في وقت واحد ثم تتميز تباعاً لتقدم ما تحمله من رسائل وإشارات ورموز؛ دون أن ننسى لحظة واحدة أن الشاعر العظيم هو الذي تبقى شخصيته متجددة بارزة في شعره، ويبقى ذوقه الخاص يميز طبيعته الفنية... ولعل هذه السمة أبرز ما في النصوص الجاهلية. ولعل ذلك كله ينطبق على المفهوم الفيزيائي للوجود... فحين نقرأ الوجود إنما نقرؤه من خلال استمراريته في الوجود...

ومنذ البداية نبين أن دراسة الأدب ليست منصبة على النحو والصرف والفصاحة والبلاغة والموسيقى والعاطفة والخيال والفكرة والأسلوب، أو دراسة الحياة(١٧)، التي تشيع في بنية النص؛ وإنما تتجه إلى هذه الأمور مجتمعة وعلى رأسها اللغة وتحاول فهمه ثم تفسيره موضوعياً وتأويله ذاتياً، على اعتبار أن الذاتية أدخل في التأويل، وهو أيضاً يعنى بالمستوى الباطني بخلاف التفسير، علماً أن الناس لم يفرقوا بينهما، وفق ماذهب نصرحا أبو زيد في كتابه (فلسفة التأويل).(١)

فالدراسة أو القراءة تعدُّ جوهر النقد؛ والنقد "فن دراسة النصوص وتمييز الأساليب؛ وهذا الفن يستعين بضروب المعارف المختلفة"(١٨). وحينما يصبح المجتمع كله متلقياً لأي نص أدبي تصبح مستويات القراءة أو النقد أكثر مسؤولية وارتقاء... فالقارئ سيقف أمام عقول كثيرة، وانطباعات شتى مايفرض عليه أن يظل مقبولاً من الجميع، وهذا أقرب إلى قراءة التفسير التي ترضي العامة ـ غالباً ـ أما قراءة التأويل فهي للخاصة.

ولهذا كله سنتوقف عند بعض القيم الفنية دون الأخرى؛ لأنها مدارُ التناول ـ غالباً ـ في قراءة النص الجاهلي كاللغة والصورة والموسيقى والعاطفة... ومن ثم ننفذ إلى مستويات القراءة وارتباطها بالوظيفة والهدف.

---

1 - انظر فلسفة التاويل ـ دراسة في تأويل القرآن، ص١٣.

إن القراءة التكاملية تحاور مبدئي مع النص في ضوء الحَدْس والاستبطان، ثم الوقوف عند مكوناته وابتسامتها وخباياها وأهدافها، وأولها اللغة. فالحاجة إلى فهم النص يبدأ بفهم دلالة ألفاظه، ما يعني أن اللغة لا تقع إلى في بؤرة النص تفاعلاً وتأثيراً. فاللغة أداة التشكيل الأصيلة أياً كانت مستويتها الدلالية وإيحاءاتها التصويرية.

وتظل اللغة الموحية الفجائية المثيرة - وإن كان لكل نص لغته الخاصة -[19]، مرتكز الدلالة عند عدد من النقاد قديماً وحديثاً؛ سواء أكانت تعبيرية أم مرجعية أم ندائية أم اتصالية، أم تفسيرية وتأويليّة وفيها تكمن الإثارة الجمالية والروحية والمتعة الذاتية على أهمية القيم الجمالية الأخرى كالموسيقى والوزن والإيقاع والصور والتركيب والعاطفة..[20]، ولا غرو بعد هذا أن يجعلها مندور أساس منهجه فيقول: "المنهج الذي أدعو إليه هو المنهج الفقهي - منهج فقه اللغة - وسوف نرى ذلك المنهج يبتدئ بالنظر اللغوي لينتهي إلى الذوق الأدبي الذي هو - لا شك - متحكم في كل ما يمتّ إلى الأدب بصلة؛ سواء في ذلك أردنا أو لم نرد"[21].

فهذه الوقفة التأثرية التي نادى بها مندور مرتبطة بضروب المعرفة الأخرى لديه، وإن كانت اللغة أصلاً لها. واللغة مرتبطة بالبيئة والثقافة، والشخص والزمان والموضوع، أي إن النقد الأدبي - لديه - ملازم للنقد الثقافي مما يستدعي بالقارئ أن يرتقي إلى مستوى هذه الأبعاد كلها... وكل من يرجع إلى لغة عدي بن زيد الذي عاش في الحاضرة يجد أن لغته أرقّ وأسلس من لغة ذلك الذي عاش في البادية... فاللغة تتفتح ــ بالضرورة ــ على مبدعها وواقعها وزمانها وموضوعها وسياقها التاريخي.

وهي تتفتح على القارئ في الاتجاهات ذاتها حين يدرك خصائصها ويصوغ قراءته صياغة معرفية تتصل بالنص والوسط المحيط.

فلا يكفي أن ننظر إلى لغة النص في ذاتها وإنما ننظر إليها ونحن في "حضرة إنسان يفكر ويشعر"[22]، في رؤية شمولية تتخيل الوضع النفسي والاجتماعي والتاريخي والطبيعي والفني، ثم تقوم بإجراء عملية فنية تقابلية موازنة للغة

النّصوص الأخرى للشاعر ولغيره من معاصريه وسابقيه ولاحقيه. "فقراءة الشعر الجاهلي تجعلنا نألف طرائق العلاقات بين أجزائه"[٢٣]، ومن ثم طرائق الحوار العفوي التي يقيمها نصّ ما مع النّصوص الأخرى في ضَوْء الشعرية الذاتية المميزة لسمة الجمال الفني في سياق أسلوبي ودلالي، والمستندة إلى الحدس والشعور والوعي... ووفق مايعرف اليوم بنظرية التناص.[1]

فالقارئ يقبل على لغة النص الجاهلي - وأي نص - بقلب مفتوح يقظ، بمعنى أنه يقبل على قراءة النص دون حكم مسبق، ودون عصبية لهذا النص أو ذاك متوقفاً عند لغته ثم وصوره فاللغة المعجمية قد لا توافق اللغة السياقية، فقد تكون لغة انزياحية في الدلالة والأسلوب في حالتي الحقيقة والمجاز. فاللغة ليست مجرد صوت وإيقاع ولون و... وإنما هي بنية لغوية وصوتية؛ تركيبية وإيقاعية؛ بيانية فيها الخفي والجلي والمجمل والمفصّل، والمؤتلف والمختلف.... وتصويرية ذات دلالة تتوزع في أساليب مكثفة تارة ومفَصَّلة تارة أخرى، حقيقية أو مجازية... وتقوم على علاقات متفقة وموحية[٢٤].

إذاً، اللغة ليست بنية لغوية جمالية فحسب؛ فهي ليست معزولة عن الغرض والوسط المحيط كما ذهب إليه أحد الباحثين[٢٥]. أي إنها - بنية ذات دلالة زمنية ونفسية ومكانية واجتماعية... علماً أن اللغة الشعرية تختلف في وظيفتها عن لغة الإخبار؛ فلغة الشعر تعتمد على العلامة اللغوية ذاتها، لتصبح الشعرية مجانسة لعلم الشعر المستند إلى نظام يسعى العقل إلى استنباطه... وهو مغاير لنظام الشعرية في النثر أو النقد[٢٦].

ثم إن أي نظام فني قديم أو حديث إنما يوازي الذات والحياة ولا يتطابق معهما، وإن انبثق منهما، فزمن النص هو زمن إنتاجه بكل أحواله، وكذلك بنيته اللغوية والثقافية والمكانية. وهذا يفرض على القارئ فهم النص لذاته من جهة، وفي إطار مرجعياته من جهة أخرى.

لذلك فالكلمة الشعرية كما وجدناها في الشعر الجاهلي - وتبعاً للمنهج

1- سينهض الفصل الأخير بهذا الأمر.

التحليلي - ذات طبائع فنية عدة منها ما هو رمزي ومنها ما هو حقيقي أو مجازي طالت أم قَصُرت، أو اعتمدت على التناظر أو التقابل... ولعل القراءة الطباقية أو التقابلية للغة وهي مرتبطة بالإيقاع في حالة الموافقة والمخالفة - وهما ميدان المنهج البنيوي - تقدم للنص الجاهلي خدمات كثيرة... لأنه يتصف في كثير من بنيته بالتقابلية الثنائية المطردة والمبتكرة في إطار من القوالب اللفظية والتعبيرات اللغوية[٢٧]. وربما يعد كمال أبو ديب من أبرز المهتمّين بهذا الاتجاه وتطبيقه على الشعر الجاهلي... وقد أَخذه - خاصة - من (ليفي شتراوس) ومن دراسته لحكايات (فلاديمير بروب)؛ علماً بأن القراءة الطباقية المرتبطة بالإيقاع مفهوم إنكليزي، وكان أبو ديب قد طبقه على معلقتي امرئ القيس ولبيد[٢٨].

فاللغة في عملية القراءة النصية - في مفهومنا - لغة أدبية تربط المبدع بالقارئ المتذوق المرهف؛ وهي في الوقت نفسه جوهر القيم الفنية الأخرى. فاللغة - صوتاً وجرساً وإيحاءً ورمزاً وتصويراً وعاطفة وإيقاعاً ودلالة؛ مفردة ومركبة - تؤكد اتصالها بالهدف أو النية والغرض، وكذلك تؤكد صلتها بمبدعها والوسط الذي نشأت فيه... أي علينا ألا نستولد دلالات سياقية لا تتفق مع ذلك وإنما علينا أن نقرأ النص قراءة نقدية معرفية تصل القارئ الأخير بمجالها الفني والذاتي والموضوعي الذي نشأت فيه. وهذا بالتأكيد سيوصلنا إلى معجم خاص للغة الشاعر؛ وبيان سماتها وما تتفرد به عن لغة شاعر آخر؛ هذا من جهة ومن جهة ثانية ستوصلنا إلى لغة العصر الذي ينتمي إليه النص، وتميزها من لغة عصر آخر.

ومن بعد يمكن أن يقرأ النص قراءة اخرى تأويلية معرفية تثريه، وتضعه في سياق جديد.

وإذا كنا - حتى الآن - لم نضبط اللغة الشعرية؛ ثم اللغة عامة ضبطاً تاريخياً دقيقاً وصحيحاً[٢٩]، فإن القارئ العالم المدقق يمكنه معرفة لغة الشعر الجاهلي - غالباً. وهنا نثمن ما قدمه الأزهري في معجمه (تهذيب اللغة) في الوقوف عند الأصول؛ ونبرز القيمة الكبرى (لمعجم مقاييس اللغة) لابن فارس و(أساس البلاغة) للزمخشري. وأياً ماتكن الجهود فإننا لا نملك معجماً لغوياً خاصاً بتطور لغة النّص

الجاهلي خاصة واللغة عامة، ولا نعرف التمييز الدقيق فيها بين ما كان حقيقياً وصار مجازياً والعكس صحيح.

ولهذا فإننا نظن أن القراءة النصية للغة الشعر - وحدها - ما زالت مستعصية في هذا الشأن على الوصول إلى كشف زمانية اللغة والوسط الذي نشأته فيه إن لم تكن هناك علامات واضحة لفهم ذلك... ومن ثم أغلقنا عقولنا على ما قام به القدماء من نقد تلك اللغة وتحليلها في عدد كبير من الدراسات النقدية والجمالية التي تركزت في أكثرها حول مفهوم اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون. فكلنا يقر بالفضل للجاحظ وابن قتيبة وقدامة وابن طباطبا، وأبي هلال العسكري والمرزوقي وغيرهم في هذا المجال. ويبقى الجرجاني الذي أفاد من ابن جني متفرداً في هذا النسق؛ فهو لم يكتف بالكلام على استقلالية اللغة في بناء الجملة المنظومة؛ بل بيّن أثر العلاقة النحوية في المعنى، وما تقدمه للنص من جمال فني قائم على النظم والصورة[٣٠]. فالنظم هو "الذي يتواصفه البلغاء، وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله؛ صَنْعة يستعان عليها بالفكرة لا محالة"[٣١]، ومدار "أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه... ثم اعلم أنْ ليست المزية بواجبة لها في نفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام"[٣٢].

وقدَّمت الدراسات البلاغية القديمة للنص القديم فوائد ملموسة أسهمت في إثراء الدراسات اللغوية ولا سيما حين وقفت على أساليب التناظر والتضاد وبينت ما تؤديه من خصائص فنية في بنية النص. وقد أفرد بعض الدارسين المحدثين كتباً لهذه الغاية؛ وتعمقوا في بحثها؛ لهذا اقتضت الإشارة إليها ويمكن الاستغناء بها[٣٣]؛ لنقول: إن الممعن في الدراسات القديمة جميعها لغوية وبلاغية يدرك أنها لم تكن بمستوى الدراسات الحديثة - على أهميتها - فقد توقفت عند ظواهر بعينها من اللغة وبعض الحالات المتعلقة بالإخبار والتفسير والشرح، فضلاً عن تحكيم الأذواق والانطباعات في دراستها... ولم تصل إلى تكوين صورة متكاملة ودقيقة لدراسة لغة النصوص المتماثلة في الموضوع وأسبقيتها الزمانية؛ إذا استثنيت بعض الدراسات

المعجمية التي اتجهت اتجاهاً لغوياً خاصاً كالمخصّص لابن سيده؛ وفقه اللغة للثعالبي.... فكل منهما اتجه إلى إثبات معجم لغوي للناقة أو الفرس، أو الأسد... و.... ولكن التطور الزمني لاستخدام مفردات كل مادة ضاع في غمرة الدلالة الموضوعية، كما ضاع مفهوم السياق الدلالي لأي كلمة لعدم ارتباطها بالنص، أو لكونها منقطعة عن وحدته الشمولية فلا بد من التحديد الدقيق للألفاظ في سياق الجملة، ثم تحديد دلالة الجمل ذاتها في ضوء الأساليب التي تبنى عليها.

ولهذا كله لا يجوز أن تُقرأ لغة النص قراءة معجمية خالصة، ولا منفردة في بيت دون الآخر؛ فلا بد من أن تقرأ في إطار سياق البنية المتكاملة للنص، وربطها بالوسط الذي نشأت فيه؛ لأنه إطار للبنية العاطفية والإيقاعية... والتصويرية... الموحية بدلالتها وزمانيتها. فالنص ـ شئنا ام أبينا ـ منجز إبداعي خاص بصاحبه، ومرتبط بأهدافه؛ ومشاعره على السواء، فهو ينفتح على تجربته في حوار ذاتة مع ذوات الآخرين، مايفرض علينا الإنصات لذلك كله.

ومن ثم فاللغة قراءة للعاطفة والفكرة والموسيقى؛ والفكرة تبرز في حالة تبدل الإيقاع والأسلوب وهي تتحدر في أسلوب نغمي خاص تتمايز فيه التراكيب تبعاً للغرض والحالة العاطفية. فالأوزان الشعرية مرتبطة بأحوال النفس؛ والشكل الموسيقي للبيت في تكرار حركاته وسكناته إنما هو تكرار لغوي نغمي. والتشكيل اللغوي يؤصل لدلالته التي تظهر بأشكال صوتية وإيقاعية متعددة وغنية وهي تتعمق بالنبض الترددي الذي يختزنه الحرف... والكلمة والتركيب تقسيماً وتشطيراً وترصيعاً وتصريعاً... أي إن التشكيل اللغوي في أي نص أدبي مرتبط بالوظيفة والعاطفة؛ والوزن مرتبط بكلتيهما معاً على نحو كبير[٣٤]؛ وليس بحالة واحدة كما انتهى إليه الدكتور عز الدين إسماعيل[٣٥].

ومن أخص خصائص اللغة في النص الجاهلي أنها لغة تصويرية حسية، وجودية واقعية واضحة أقرب إلى الحقيقة ، لا تكلُّفَ فيها؛ مشخصة حيوية؛ أياً كانت مصادرها ووسائلها. فقد استُمدت من الطبيعة الحية أو الجامدة.... و... ومن العناصر الذاتية والاجتماعية أو التراثية والفكرية، أي إنها جمعت بين الذاتي

والموضوعي، والشعوري واللاشعوري في عملية استبطان إبداعية تعبر عن رؤية صاحبها، ومن ثم حوت في إطار ذلك كله ما يعرف اليوم بمفهوم الشعرية وعناصرها.

فالصورة الشعرية في شعر امرئ القيس ـ غالباً ـ ومعلقته خاصة صورة واقعية حسية قريبة ومباشرة لا مبالغة فيها ولا تزييف حُشد بعضها قرب بعض كأنها عقد منظوم. وهي تنبثق من لغة تحتفل بالمستوى الظاهري أكثر مما تحتبل بالمستوى الباطني، ولذا تشف عن معاينها دون عناء.

وهي تتشكل في الذهن بمجرد عملية استرجاع للأشياء المنقولة من عالم المرئيات[٣٦]. فالأثر الفني القائم على حشد العديد من الصور في سياق واحد إنما يفرغ فيه طاقته العاطفية وتأملاته الفكرية في لغة رشيقة تحيل جوهر المعنى إلى حقيقة ناصعة؛ كقوله:[٣٧]

إذا ما الثريا في السماء تعرَّضَتْ

تعرُّضَ أثناء الوشاح المُفَصَّلِ

فجئتُ وقد نَضَتْ لنومٍ ثيابَها

لدى السِّتْر إلا لبسةَ المُتَفَضِّلِ

فالقارئ يمكن أن يصوغ قراءته وفق رؤية التشابكات التي شكلت طبيعة الصورة إذا أمكنه التوفيق بين عناصرها الفنية؛ وكان على معرفة دقيقة بحركة مجموعة الثريا في السماء ساعة بعد ساعة؛ وعلى يقين من كيفية لبس المرأة الجاهلية للوشاح... وفي هذه الحال تكون الصورة الشعرية في أبنيتها اللغوية قائمة على الإيحاء المباشر والمرسل بأسلوب تشخيصي واضح يجسد عدة وظائف أبرزها الوظيفة النفسية والاجتماعية وفي ضوء هذه الوظائف يستطيع أن ينفذ إلى أهداف النص، وهي تختلف بالضرورة عن أهداف القارئ، وعليه أن يكون دقيقاً في ذلك.

ولعل هذا ما انتهى إليه (أمبرتو إيكو) حين ذهب إلى إعادة بناء الدلالة ضمن

حركة دائرية بين القارئ والمبدع، ولا يقدر عليها إلا القارئ النموذجي.[1]

وقد تمتاز الصورة الشعرية بخيال تصويري يصور الأشياء ويسترجع التجارب ويصهرها بشكل جديد مع الالتزام بالمبدأ الفني السابق كما نجده في شعر لبيد بن ربيعة ولا سيما معلقته التي تستحوذ على القارئ وهو يتعقب الأمكنة مكاناً إثر الآخر، وكأنه مصوّر جغرافي. فالشاعر يبلغ مرحلة الانتشاء حين يمزج بين تعداد الأمكنة وبين ماجرى فيها من أحداث توحّد فيها.

فاللغة التصويرية أصبحت لديه "من حيث هي تعبير عن فتنة شاعر بالطبيعة فتنة طاغية جعلت الطبيعة تشغله عن الأطلال وصاحبة الأطلال"[٣٨]، كما في قوله:[٣٩]

عَفَـــت الـــديار محلُّهـــا فمُقَامهـــا

بِمنـــى تأبَّـــدَ غَوْلُهـــا فرِجامُهـــا

فمـــدافع الرَّيَّـــان عُـــرِّيَ رسمهـــا

خَلَقـــاً كمـــا ضَـــمن الـــوُحِيَّ سِـــلامُها

دِمَـــنٌ تجـــرَّم بعْـــدَ عَهْـــدِ أنيـــسها

حِجَـــجٌ خلَـــوْنَ حلالُهـــا وحرامُهـــا

رُزِقـــت مرابيـــعَ النجـــوم وصـــابها

وَدْقُ الرواعـــدِ جَوْدهـــا فرِهامهـــا

مـــن كـــل ســـاريةٍ وغـــادٍ مُـــدْجِنٍ

وعـــشيةٍ مُتَجـــاوبٍ إرزامُهـــا

فعَـــلا فـــروع الأيْهُقَـــان وأطفلَـــتْ

بـــالجَلْهَتين ظباؤهـــا ونَعامهـــا

---

1 - انظر التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ـ ص٧٧ ـ ١٧٨

والعِـــــيْنُ ســـــاكنة علـــى أطلائهـــا

عُـــوْذاً تأجَّـــلُ بالفـــضاء بِهَامُهـــا

فالشاعر يسمي المواضع بأسمائها كما يعرفها؛ ويفتنُّ بتصوير الطبيعة ويدقق في صفة المطر والرعد... ثم يرتفع في تصويره إلى حيوان الوحش فيجد له "مأمناً ومرتعاً وفراغاً للحنان والعناية بالأطفال"(٤٠). وبهذا غدت لغته لغة انزياحية تلبي الهدف الحقيقي الذي ينشده لاكتشاف المعاني المستسرة وراء مقدمة طللية أبى أَن ترسي في نفسه اليأس والقنوط، والموت والخراب، فصورة الحياة في الأطلال تنتصر على الفراغ والانكسار... فهي تتشبع بتجربة تلبي نزوعه الروحي، وتحتفظ بعناصر ذاتية وموضوعية مدهشة على الرغم من أن نمطية التكرار في تقنية مشاهد حيوان الوحش تماثل نظائرها في الشعر الجاهلي، ومن ثم لم تعد مقدمته مجرد تعبير عن ذاكرة جغرافية تاريخية يسوقها بين يدي المتلقي، وإنما أضحت مرتكزاً دلالياً ينفتح على قراءات متعددة في ضوء جمالية الأمكنة المعانقة لضروب التصوير البديعة. فالمواضع مادة فنية جوهرية تشي بالتعلق الوجداني بمثل ماتشي بجماليات ومعانٍ بعيدة الغور.

فالأمكنة أمْسَت معطىً أصيلاً في حضورها الذي توحَّد مع الحيوان وكل منهما يدل على الحياة العامرة بالحيوية والروح الدافئة.

وهذا كله يؤكد أن الصورة في النص الجاهلي بنية فنية مترابطة بمكونات حياتيه وذاتية شتى، وهي تشكل الوعي الممكن للوسط المحيط . ولهذا فهي عنصر أصيل لا يقل أهمية عن اللغة؛ على شدة الاختلاف بين "التفكير الحسي والرؤية البصرية للشيء... التفكير الحسي أكثر إيغالاً في صميم الأشياء من مجرد الوقوف عند سطحها وأشكالها المرئية... فلم يعد المصور يُعْنَى بحرفية الشكل الخارجي وما فيه من تناسق وجمال بمقدار عنايته بتناسق الحركة الماثلة في الأشياء في صميمها؛ وفي علاقتها بعضها مع بعض"(٤١).

وقد أصبحت الصورة الشعرية عملاً فنياً ذهنياً بعد أن كانت حساً عاطفياً خالصاً؛ وإن ظلت مخلصة لمبدأ التشخيص الحسي(٤٢). فبنية الذهن الفني للشاعر

الجاهلي ومن ثم الإنسان الجاهلي عامة تُشَخِّص كل فكرة مجردة؛ وهذا ما فعله في حكاياته مع الجن والعفاريت أو خرافاته وأساطيره المنقولة بالرواية التي حفظتها الذاكرة الجماعية(٤٣)وحينما يعرض لها الشعراء فإنهم يسعون إلى الإجابة عن أسئلة تثيرها الحياة والثقافة من حولهم. فالبعد الاجتماعي والديني يشكل نظاماً للتفكير بمثل مايشكل نظامه الفني المعبر عنه، وكل وعي اجتماعي يحدث عند الشاعر المبدع وعياً فنياً خاصاً به.

فمن يقرأ معلقة زهير ـ مثلاً ـ يجد فيها "طاقة تعبيرية وتصويرية بارعة"؛ والصورة الفنية الدقيقة المحكمة قد تطورت عنده عما كانت لدى الشعراء الجاهليين السابقين له؛ وكذا عند معاصريه من الشعراء كالنابغة وأمية بن أبي الصلت والأعشى على سبيل المثال. فقد حرص زهير على استخدام الألوان والمزج بينها وبين ألوان جديدة في حركة ذهنية حسية؛ فضلاً عن اتكائه على عناصر تراثية، واجتماعية، وحياتية، وطبيعية(٤٤)، كقوله الذي يصور فيه نتائج الحرب:(٤٥)

متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً

وتَضْرَ إذا ضَرَّيتموها فتَضْرَمِ

فتعرككم عَرْكَ الرَّحَى بثفالها

وتَلْقَحْ كِشافاً ثم تحملْ فتُتْئِمِ

فتُنْتَجْ لكم غلمانَ أشأَمَ؛ كلُّهُم

كأحمرِ عادٍ؛ ثم تُرضِعْ؛ فتَفْطِمِ

فتُغْلِلْ لكم ما لا تُغِلُّ لأهلها

قُرًى بالعراقِ من قَفيزٍ ودِرْهمِ

فالصورة الشعرية الذهنية المتخيلة ملأى بالعناصر التراثية القديمة من حكايات وأخبار متداولة، وقد وعى زهير مكوناتها، فأقام جدلية فنية صالحة للترميز والإشارة إلى عدد من المعاني والأفكار؛ وبمعنى آخر انقلبت اللغة إلى لغة

مجازية استعارية ذات رؤية متماسكة تناسب الهدف الذي رمى إليه على المستوى الباطني، مايعني أن الاستعارة عند زهير قد نقلت ما استشعره بحسه إلى مستوى التفكير الحسي؛ وإن كان قد قبض على صوره بالحواس السمع والبصر.. ولهذا كله كان تأثيرها أبعد في النفس من الصور المباشرة على حيويتها. وهذا ما يمكن أن يستشفه القارئ من حكاية الحية الصفراء التي عرض لها النابغة الذبياني - وتتحدثُ عنها العرب وتذكرها في أشعارها - وقد ضمنها قصيدة له في معرض الحديث عن فساد العلاقة بينه وبين قومه، فجاءت ممثلة للعبرة والموعظة في الوقت الذي عبَّر عن الضمير الجمعي في دلالاته التأويلية؛ ومنها قوله في البيتين السادس والسابع[٤٦]:

وإنـي لألْقـى مـن ذَوي الـضِّغْن مـنهم

ومـا أصـبحت تـشكو مـن الوَجْـدِ سـاهِرَهْ

كمـا لقِيَـتْ ذاتُ الـصَّفَا مـن حليفِهـا

ومـا انفكَّـتِ الأمثـالُ في النـاس سـائِرَهْ

فهذه القصيدة البالغة ثمانية عشر بيتاً بنيت على قصتين مكثفتين ممتلئتين بالمعاني والرموز، الأولى واقعية موجزة في خمسة أبيات وكأنها القرار؛ والثانية خرافية رمزية جاءت تفسيراً وجواباً للأولى.. وكلتاهما تتهادى على صور شعرية مثيرة مستمدة من الواقع الحسي المتخيل في ذهن النابغة. وعلى أهمية المجاز واللغة الاستعارية في القصيدة السابقة وأمثالها تبقى مؤطرة في البيان الوظيفي الذي وُضعت له، وهي من ثم مرتبطة بمفهوم المبدع وعصره (وما انفكت الأمثال في الناس سائرة) ثم تتجاوزهما لتصبح حكاية إنسانية. والقارئ المرهف من تتكشف له خبايا القصتين في أسلوبهما السردي التصويري الشائق الممزوجتين بالألوان والحركة والإثارة الجذابة في العناصر التراثية أو الواقعية.. وهي في ذلك كله لم تقترب من حدود النثرية، لأنها حافظت على عناصر الشعرية (العاطفة والرؤية والخيال والإيقاع) ووظفت السردية لها. فالشاعر استطاع تطوير الظاهرة الاجتماعية

والارتقاء ببنيتها الفنية لتعبر عن تجربته الذاتية، وهي تجربة استوعبت أجزاء غير قليلة من العناصر النفسية طمعاً وجشعاً، وهي عناصر تتخذ نزعة فنية شمولية...

ومن الواضح أننا انتزعنا البيتين السابقين من القصيدة لأنهما نقطة التقاء وانتقال بين القصتين اللتين تنتميان إلى مفهوم النص السردي، أي إنهما يمثلان البؤرة فيه، وإن كان لا يدرك إلا بإيراد القصيدة كاملة. فالنص "السردي يهب نفسه للمتلقي في توافق مدهش يدعوه لاحتوائه مرة واحدة"[٤٧] حين يبعث فيه ألق التوهج العاطفي الذي يختلف بين متلقّي النص السردي الشعري ومتلقي النّص السردي النثري... وفي كليهما تسهم العناصر التراثية المختزنة في الذاكرة الشعبية في تشكيل النصوص السردية؛ وبأشكال سمعية وبصرية وحركية. ولعل هذا يذكرنا بمفهوم البنيوية بوصفه مفهوماً غير ساكن ولا معزول عن سياقاته الاجتماعية والثقافية، فالبنية الفنية تتفاعل مع حيزها المكاني والزماني، ولكن هذا الحيز لا يطغى في مضامينه على أدبية النص، إذ تظل هذه الأدبية ساطعة متجلية في اللغة والصورة المثيرة والجذابة، وهي تشكل وحدة موضوعية ترتفع عن الرؤى الجزئية في وحدة البيت. أي إن نص النابغة بأبعاده الذاتية والثقافية وانفتاحه على الظاهرة الاجتماعية نص متماسك في بنية الفنية، شكلاً ومضموناً. ونرى أن هذا قد ميزه من تلك النصوص التي اتخذت لنفسها اغراضاً غنائية كالغزل والمدح... ولعل تلك الرؤية الفلسفية والفنية المتماسكة تظهر - أيضاً - في أسطورتي الحمامة والغراب اللتين تناولهما أمية بن أبي الصلت. ويذهب محقق الديوان إلى أن قصة الحمامة مأخوذة من التوراة وكان أمية يقرأ الكتب الدينية فنقلها في شعره، ومنها[٤٨]:

بآيـــةِ قـــام ينطـــقُ كُـــلُّ شـــيءٍ
وخـــانَ أمانـــةَ الـــديكِ الغـــرابُ

وأُرســـلَتِ الحمامـــةُ بعـــد سَـــبْعٍ
تـــدل علـــى المهالـــك لا تَهـــابُ

تلمَّسُ هل ترى في الأرض عَيْناً

وغايتها من الماء العُبابُ

فجاءَت بعدما ركضت بقطْفٍ

عليه الثَّأطُ والطينُ الكُبابُ

فلما فرَّسوا الآياتِ صاغوا

لها طوقاً كما عُقِدَ السِّخَابُ

فالأبيات الخمسة جزء من قصيدة مجموعة في الديوان في اثنين وعشرين بيتاً؛ تحدثت عن قصة طوفان نوح (عليه السلام) وجاءت قصة الحمامة التي دلت على اليابسة في معرضها؛ فوُهبت عقداً جزاء فعلها الحسن؛ حتى صارت هذه القصة تفسيراً للطوق الذي يزين عنق الحمائم. ولما كسبت في رحلتها هذه الزينة فقدت ابنها (ساقَ حُرّ)، فطفقت تنوح عليه؛ وأصبح صوتها رمزاً للحزن منذ ذلك الحين، أي جعلت تلك القصّة لتفسير رنة الحزن على ابنها؛ بمعنى أنها وُضِعت العلة لغير المعلول عند الجاهليين، فانتهت المرجعية المنطقية إلى غير طبيعتها. وسقط في مثل هذا الفعل عدد من الدراسات الحديثة حين اغتصبت العناصر التراثية من سياقها ووجهتها وفق نزعات شتى... فقد امتزج كثير من التحليلات بتأويلات مشبعة بالتخييل والإيهام مستمدة من مناهج عديدة أبرزها المنهج الأسطوري، والمنهج النفسي وعالم كل واحد منهما... فالقارئ المنصف المتسلح بالموضوعية والحياد والمعرفة النقدية والفنية يستجيب للعناصر التي بُني عليها النص، ويتلمس أسرارها محاولاً فهم طبيعتها ووظيفتها وفق مساراتها وسياقاتها البنيوية من جهة، و وفق واقعها التاريخي والاجتماعي والذاتي من جهة اخرى ولا يمكن انِ يتأتى لأي قارئ تفكيك النص[1] وتركيبه من دون إقامة التوازن والموازاة بين بنية النص والوسط الذي يعبر عنه، ومن ثم إجراء تقاطع وظيفي يتجه إلى الذات المبدعة .

---

1 - انظر الخطيئة والتكفير. ص ٥٠ .

نحن نقر بأن التكوين النفسي، أو ما سماه القدماء (الطبع)، يدفع المبدع إلى إطار ما؛ فالشاعر "يلزمه إطار شعري؛ والقَصَّاص يلزمه إطار اكتسب بكثرة الاطلاع في ميدان القصة... إن الشاعر بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة شخص يحمل وتركيبه من دون إقامة توازن بين بنيته و وسطه المعبر عنه، وفي ضوء تقاطع بنيوي يمر بالذات المبدعة.

إطاراً شعرياً أقوى من كل أطر التعبير الأخرى؛ وهذا ناتج إلى حد ما عن كونه اهتم بتذوق الأعمال الشعرية أكثر من غيرها"(٤٩)... ولكننا لا نقر بأن مدخلاته الثقافية حكر على الأعمال الشعرية. فأمية كان يقرأ الكتب الدينية، ومنها استمد قصة الحمامة المطوقة، وفصّل فيها دون غيره من الشعراء الذين لم يطلعوا على تلك الكتب. لهذا جاءت حكاياتها لديهم إشارات يسيرة بخلاف ما لديه. وأياً ما يكن أمر هذا المنهج أو ذاك فإنهما قدَّما تفسيرات مثيرة، قد نقبل عدداً منها؛ لأن الصورة الشعرية مشبعة في بعض جوانبها بالرمز والمجاز والإيماء؛ وباعتبار أن "تشكيل الصورة الشعرية معضل - ولا شك - وتشكيل صورة القصيدة أكثر إعضالاً. وما زلنا في حاجة إلى إضافات علمية تلقي مزيداً من الضوء على هذه القضيّة. فلماذا يلجأ الشاعر إلى تشكيل الصورة على هذا النحو... وما المعايير التي يصدر عنها في خلق علاقات بذاتها بين هذه الرموز المتباعدة غير المرتبطة من قبل"(٥٠).

بهذا كله ندرك أن المكونات الفنية المتعددة قد تدفع القارئ إلى اتجاهين أو مستويين من القراءة؛ المستوى الظاهري المباشر والقريب، والمستوى الباطني الخفي البعيد.... ولن تتكشف وظيفة أي مستوى ولا غايته إذا عجز القارئ عن فهم العناصر الفنية والقيم الجمالية التي يستند إليها النصّ الشعري.... ودون أن يغفل لحظة واحدة عن التفريق بين أشكال النصوص وهيكلها فمنها البيت والأبيات، والمقطع والمقطعات و القصائد البسيطة ومنها المركبة. فالوظيفة والهدف يستفزان العقل والمشاعر في كل زمان ومكان ولكنهما محمولان بوساطة تلك القيم، ومرتبطان زمانياً ومكانياً ونفسياً بالمبدع ومجتمعه وتاريخه وواقعه... فأينما تطلعت إلى الشعر الجاهلي في أي مصدر من المصادر؛ ديوان شعر أو مجموعة أشعار،

وقصائد أو مقطعات فإنك ستجد "أنه إحساس بجوانب الحياة المختلفة؛ وأنه جزء من حياة قائليه على كبرها أو صغرها وثروتها... أو لم يكن موضوع حياتهم هو موضوع شعرهم، وموضوع شعرهم هو موضوع حياتهم"[٥١] ؟ ولعل "فهم مهمة الإطار عند الشاعر لا يتأتى إلا بإدراك دلالته في الكل النفسي لهذا الشاعر. وإلا فالحدود لا تزال مختلطة بين الإطار لدى المتذوق والإطار لدى المبدع"[٥٢].

فأي مبدع ينطلق من أثرٍ ما أو فكرة ما؛ ولهذا استقرت فكرة الدوافع والمواقف والأوقات والمؤثرات العديدة الصانعة للإبداع عند القدماء العرب شعراء ونقاداً. وهو ما كنا فصّلناه في كتابنا (إبداع ونقد) وبينا فيه ماهية الإبداع ومراحله ومستوياته... ونعتقد بأن الدوافع مرتبطة بالحياة عند ابن قتيبة بمثل ارتباطها بالنفس[٥٣]، والشعر وفق هذا المبدأ ينطلق من النيّة عند ابن رشيق[٥٤]. وكذا هو الناقد الحديث ينطلق إلى نَص ما بإرادته واختياره، على ألا يحمل تجاهه رأياً مسبقاً على معرفته به... وإنما يترك الحكم للنص نفسه. فالطرائق الفنية متلبسة بالحالة الشعورية والاجتماعية والثقافية باتجاهها العفوي أو المقصود. ومن هنا تتنوع الرسائل التي تحملها الطبيعة الفنية للنص منذ المطلع حتى النهاية؛ مع الإشارة إلى أهمية ما قاله طه حسين في الوحدة المعنوية للنصّ الجاهلي. وما أخَلَّ بهذه الوحدة عنده إلا الاضطراب الذي أحدثته الرواية الشفوية لأن "الشعر القديم لم ينقل إلى الأجيال مكتوباً، وإنما نقلته الذاكرة، فأضاعت منه، وخلطت فيه"[٥٥].

فالقصد متجه إلى المَطْلَع والوَسط والخاتمة في بنية فنية معنوية كما يستدل عليه من وقوف القدماء عند مفتتح القصائد. فابن قتيبة مدح الشاعر الذي يريك القافية في صدر البيت [٥٦]، وحازم القرطاجني يقول: "وملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسباً لمقصد المتكلم من جميع جهاته. فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يقيم من الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم... وكذلك سائر المقاصد. فإن طريق البلاغة فيها أن تفتتح بما يناسبها ويشبهها من القول من حيث ذكر"[٥٧].

فالشعر له وظيفة وهدف يؤديهما في الحياة قديماً وحديثاً. ورسالته تختلف عن الرسائل التي تحملها الأنماط الفنية الأخرى[٥٨]. وما انتهى إليه النقاد العرب القدماء يشبه دراسات الشكلانيين في الغرب؛ وإن اهتم هؤلاء بالرسالة الشعرية في حد ذاتها؛ واللغة الشعرية عندهم لها عدة وظائف إحداها الوظيفة الشعرية[٥٩].

فهناك حلول للحياة "ولعقل المبدع وروحه في عمله بشكل حسي محسوس"[٦٠]، أو بشكل ذهني متخيل. ولهذا فإن خصوبة المشاعر والأفكار تكمن في العناصر الفنية وطريقة طرحها في السياق الفني... والسياق الفني وحده يملك الحق بتوجيه القارئ إلى إدراك المستويين الظاهري والباطني للرسالة التي يحملها النص الشعري. ولا شيء أدل على تمايز الهدف والوظيفة من تنوع الأغراض والموضوعات وطبيعة نشأتها. فالمدح - مثلاً - نشأ على يد امرئ القيس في الممتازين الذين أعجب بصنيعهم وأثنى على فعلهم دون إِرْبَة أخرى[٦١]. ثم تطور ليتصل بالملوك والأمراء والسادة؛ ومن ثم ليغدو مادة للتكسب في أواخر العصر الجاهلي؛ وكان قد بدأ بالمقطعات ثم انتهى إلى القصائد وغيرها .

وفي مثل هذا المقام تتأصل فكرة الزمن للنص الإبداعي في تطوره التاريخي؛ إن استطعنا أن نقف على تاريخية نشأة موضوع من الموضوعات كما اتضح لدينا سابقاً. وهذا وحده يمثل قيمة فنية لجيل من الأجيال ولمبدع من المبدعين، لأنه يوقفنا عند أبعاد التطور الفني، في الوقت الذي يحدد تاريخيته الزمانية للموازنة مع غيره، ومن ثم فالتحليل الجمالي القائم على إدراك العناصر الفنية ووحدة القصيدة وأسرارها يصبح جزءاً أصيلاً مرتبطاً بالغرض والوظيفة اللذين يرمي إليهما النص، لأنه هو نفسه مرتبط بالمبدع والوسط المحيط. وقد كان الشاعر الجاهلي متقدماً في هذا الاتجاه حين بنى شعره على غرض ما؛ ومن ثم رأينا الشاعر المتكسب يصرح بطلب العطاء...

وذلك كله ما أدركه من قبل ابن قتيبة وابن رشيق وحازم القرطاجني، وغيرهم. وكأنهم أحسوا قبل المحدثين أن هناك مستويين للنص مستوى ظاهرياً ومستوى باطنياً خفياً. والشعر الصحيح "لا يكذب وإذا بدا مخالفاً للواقع، فذلك لأنه يهتم

بالباطن لا بالظاهر"[٦٢]. ويقول حازم القرطاجني: "والأغراض هي الهيئات النفسية التي ينحى بالمعاني المنتسبة إلى تلك الجهات نحوها، ويمال بها في صَفْوها لكون الحقائق الموجودة لتلك المعاني في الأعيان مما يهيئ النفس بتلك الهيئات"[٦٣]. "وكل غرض من تلك الأغراض يتطور معجمه تطوراً ما تابعاً للتحولات المجتمعية"[٦٤].

لهذا كله فإن للشعر جهات يتوجه إليها متعلقة بالأغراض سواء أكان ذلك على المستوى الظاهري أم الباطني.

فالمستوى الظاهري يتجه إلى وظيفة محدودة بموضوع يلح عليه المبدع، وكأنه أشبه بخبر أو حقيقة مؤكدة يبلغها الآخرين. وقد يعرض هذا الموضوع بشكل مباشر ومكثف؛ أو بشكل مطوّل تكتنفه لغة مثيرة وصور تحتاج إلى التأمل ولكنها غير عويصة الفهم؛ وغالباً ما تكون مستمدة من البيئة. فهي تعتمد على الخيال المحافظ أو المبتكر في إطار من الواقعية والصدق وقد انتزعها بوساطة الحواس. ويصبح الخيال في مثل هذه الحال "سبيل العاطفة لإدراك حقيقة أسمى من حقائق العلم"[٦٥]. وهذا ما نجده في عدد من النصوص الجاهلية كما في شعر لقيط الإيادي إلى قومه. وهو شعر ينتمي إلى فن الرسائل الشعرية بما تقوم عليه من هدف وفن ذي ملامح خاصة يفرقه من غيره؛ وهو[٦٦]:

سلامٌ في الصحيفة من لقيطٍ
إلى من بالجزيرة من إيادِ

بأنَّ اللّيْثَ كِسْرى قد أتاكم
فلا يَشْغلْكُمُ سَوقُ النِّقَادِ

أتاكم منهمُ ستون ألفاً
يَزُجُّون الكتائبَ كالجَرادِ

على حَنَقٍ أتَيْنَاكُمْ فهذا
أوانُ هلاككم كهَلاك عادِ

فهذا النص الشعري يمثل بتمامه رسالة قصيرة واضحة الغاية والوظيفة، وقد انبثق قصر حجمها من هذا الهدف، وتلك الوظيفة التي بنيت عليها وهي إعلام بني إياد بجموع كسرى الزاحفة للاقتصاص منهم... وإن لم يأخذوا بنصيحته فسيصيبهم ما أصاب قبيلة عاد... فالعنصر التراثي التاريخي (هلاك عاد) كان معروفاً للقيط وقومه ولأبناء القبائل العربية... ولهذا صاغه في إطار رمز فني يدل على الإنذار المخيف، الذي يقطع دابرهم عن بكرة أبيهم كما حصل مع عاد... فجموع كسرى في هذه الرسالة الشعرية تمثل الموت المحقق الذي أحدثته أسباب موت عاد...

وإذا كنا لا نرغب في أن نتحدث عن الرسائل الشعرية الجاهلية في هذا المقام، لأنه ليس مخصصاً لها؛ فإننا نرجح أن هذه الرسالة (النص) ينتمي إلى المستوى الأول الظاهري الواضح للناس ثم لنا... وهو غير ملبس في الصورة الشعرية، لشهرة الحادثة بين القوم وتناقلهم لها جيلاً إثر جيل... علماً أنه قد تقع نصوص أخرى من الرسائل في مستوى بعيد الغور. فمستويات النصوص متفاوتة فالظاهر يختلف عن المستوى الباطني الخفي الذي ينفتح في بنيته اللغوية والتركيبية والتصويرية على احتمالات عديدة ذاتية ومعرفية... علماً أن لغة "الشعر ليست إشارية بمقدار ما هي شعرية؛ وهي شعرية كلما ابتعدت عن الإشارية"(٦٧). فلغة الشعر لغة مجازية تقترب من الرمز في بعض الأحيان؛ ولهذا يصبح الرمز "وسيلة إدراك مالا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، وهو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته"(٦٨).

وهذا ما نراه في حكاية الذئب الجائع التي حكاها المرقش الأكبر في صميم قصيدته التي تبلغ عشرين بيتاً. وكان المرقش أول من تحدث عن صورة الذئب رامزاً به إلى البدوي الجائع الذي يضرب في عرض الصحراء وطولها... وساق ذلك بصور واقعية حسية ذات دلالات ذهنية. فالمرقش ما حكى هذه القصة الشعرية إلا ليبرز ازدهاءه بكرمه الذي خرج في تلك البادية الشحيحة الموارد إلى من لا يستحقه ممثلاً بالذئب الغادر... على الرغم من حاجته هو وأصحابه إلى الطعام؛ فقال ابتداء من البيت الرابع عشر: (٦٩)

ولمـــا أضـــأْنا النـــارعنـــدَ شِـــوائنا

عَرانـــا عليهـــا أَطلـــس اللّـــون بـــائسُ

نبـــذتْ إليـــه حُـــزّةً مـــن شـــوائنا

حيـــاءً، ومـــا فُحْـــشي علـــى مـــن أُجـــالسُ

فـــآضَ بهـــا جـــذلان يـــنفضُ رأســـهُ

كمـــا آب بالنَّهـــبِ الكَمـــيُّ المُخـــالِسُ

ولا يشك باحث ما، في أن الهدف الوظيفي لهذا المقطع وما ماثله من المقاطع الأخرى في القصيدة الجاهلية؛ لهذا الحيوان أو غيره[٧٠]، يكمن في ذهن المبدع، وعلى القارئ أن يدركه، ولعل بعض الباحثين قد حاولوا تحليل ذلك حين توقفوا مفسرين لمفهوم المقدمة الطللية وسكنى حيوان الوحش فيها... ولعل أهم ما وقعوا فيه من مزالق أنهم جمعوا سياقات فنية متعددة من قصائد شعراء آخرين واستخرجوا لها نظاماً واحداً يجمعها[٧١]. وهذا غير دقيق ـ على أهمية اجتهادهم ـ فكل قصيدة تملك سياقاً فنياً خاصاً بها؛ وإن ما نقوم به في حالة الموازنة من السياقات الأخرى إنما يكون لإيضاح ما نحلله من نصوص... فاستدعاء أي نص للموازنة يقوم على شروط موضوعية وأهداف منطقية تتطلبها طبيعة المعالجة والتفسير المستمد من النص، وليس بناء على رغبة مسبقة لهدف ما.

وعلى أهمية مبدأ النقد الداخلي الذي يقارب كثيراً منهج التحليل الجمالي وما ينتهي إليه من مفاهيم دلالية في جعل التجربة الحياتية والوجودية تتحقق في العمل الأدبي؛ لأن التجربة الأدبية ذات جوهر روحي ـ وهذا مستمد بتمامه من النقد الموضوعي في الغرب[٧٢] ـ نقول على أهمية ذلك فإننا لا نرى نظاماً ثابتاً لهذه الجمالية عند شاعر واحد.... ومن ثم عند الآخرين... وهذا كله نتيجة لاختلاف الهدف والوظيفة ومن ثم المؤثرات والدوافع الأخرى.

وهناك من يعتقد أن لكل ظاهر باطناً[٧٣]؛ ولكن ليس بالضرورة أن يكون هذا مطرداً. فالقارئ عليه أن يفكك العناصر الفنية للنص بحساسيته النقدية وأدواته التي خبرها بدقة واتزان موازناً بين النصوص المماثلة والمخالفة؛ بل بقية الآثار التراثية[٧٤]، لفهم التجربة الإبداعية وإعادة تركيب عناصرها بشكل لا يشوهها وإن أتاحت له فرصة الإثراء والتفسير. وعلى قيمة ما انتهى إليه من تأويل وتفسير في ضوء المناهج النقدية والاتجاهات الأدبية والعلمية لا يجوز أن يحاكمها في ضوء هذا كله... بل تظل محكومة بالتحولات الفنية والنفسية والاجتماعية والثقافية للمبدع والعصر...

ومن هنا وجدنا خبطاً عجيباً في النصوص التي انفتحت على احتمالات عدة كالمقدمة الطللية، ومشاهد حيوان الوحش، وجملة من العناصر التراثية القصصية والإخبارية... وربما انتهى هذا الخبط إلى جملة من الأغراض الشعرية أيضاً[٧٥]. وهناك من استخدم نتائج التحليل النفسي التي انتهى إليها فرويد ـ ولا سيما ظاهرة الكبت وارتباطها بالدوافع الجِنسية[٧٦] ـ في ممارسة عقد على عدد من الشعراء القدامى كالخنساء مثلاً[٧٧]. فمن لم يستطع الوصول إلى النشوة الجمالية الفنية الخالصة، واللذة المثالية مارس دوافع الكبت لديه على الفن.. وهذا لا يعني أنه لا يوجد جملة من الدوافع وراء الفن؛ ولكن ليس بالضرورة أن تكون شاذة كتلك التي ساقها فرويد ومن تبعه.. فالدوافع الجنسية الطفولية ومن ثم البهيمية ليست بدائية في أشكال الفن فهي تتطهر مع نمو الشخصية الذاتي والمعرفي والأخلاقي.. وهذا ما رأيناه في شعر امرئ القيس مثلاً، على الرغم من صور التصريح لمغامراته الجنسية[٧٨]، وكان متعهراً بشعره.

هكذا ندرك أن "هدف الشعر والفنون نقل فكرة أو موضوع متخيل" حيناً؛ وعفوياً فطرياً حيناً آخر.. وفي الحالتين يبرز الانفعال الشعوري متلبساً بالوظيفة والهدف وليس عرضياً[٧٩]. وفي الوقت نفسه ندرك أن "الشعر الجاهلي من أروع ثمرات الأدب العربي؛ بل اللذة الفنية التي يعطينيها لا تقل في إمتاعها ـ وإن اختلفت في نوعها ـ عن اللذة التي أحصل عليها من الشعر الإنكليزي.. وجمال الشعر الجاهلي يقوم على صدق تصويره لحياة أهله في بيئتهم وفي زمنهم وفي دقة هذا

التصوير واستيفائه، دقة واستيفاء نتج عنهما أنه لا يقتصر على أحوال عصره الوقتية المنحصرة في حدود الزمن والبيئة؛ بل يضرب إلى جذور العاطفة الإنسانية على تعدد مظاهرها"[٨٠].

ولا ننكر أن نظام الحياة الجاهلية نظام محدود بالفردية والقبلية[٨١].. غير أن هذا النظام لم يجعل الفرد يذوب ذوباناً في القبيلة ـ كما نراه لدى عدد من الدارسين ـ وإنما جعل حياته لا تقوم إلا بآصرة القبيلة، لأن البيئة والطبيعة فرضت ذلك. ولهذا وجدنا الشاعر الجاهلي أو غيره يضع نفسه طواعية تحت لواء الجماعة ويصبح صوته صوتاً جماعياً، وعاطفته الشخصية عاطفة جماعية في أغلب الأحيان؛ وإنّ خيّل لأول وهلة أنها عاطفة فردية، وهي ليست طاغية على الشخصية الجماعية. ومما يدل على هذا كله شعر الهجاء الجاهلي؛ فهو شعر يظهر في طبيعته أنه شعر فردي شخصي، وليس هجاء اجتماعاً محضاً، ولكنه في حقيقته شعر اجتماعي خالص "فكان الرجل يهجى لا لأنَّ به صفات شخصية رديئة؛ بل لأنه تنقصه فضائل اجتماعية يعدها العرب واجبة الوجود في الرجل ذي المنزلة في المجتمع الجاهلي"[٨٢].

وفي ضوء ذلك يطرد مفهوم العاطفة الجماعية في النماذج الشعرية الجاهلية دون أن تلغي العاطفة الفردية. وهذا يغاير ما ذهب إليه أحد الباحثين من ارتباط النص الإبداعي "بالمنفعة والمتعة الشكلية الخالصة"[٨٣]. فهناك "نماذج أمكن لها أن تتجاوز هذه الحرفية إلى التعبير عن تجارب إنسانية خالدة؛ تنبّه عليه الجاحظ في بناء قصيدة الرثاء والمدح التي استخدمت الكلاب وبقر الوحش[٨٥]، ومن ثم تنبه عليه ابن قتيبة في بناء منهج القصيدة[٨٦]، المعبر عن حياة العرب.

ونستذكر مرة أخرى في مستويات قراءة النص الجاهلي أنه ينتمي إلى عصر واحد من عصور الشعر العربي؛ ونظامه الفني ومضمونه الوظيفي يعبر عن العصر الذي ولد ونشأ فيه. وهو غير محدود إذا قيس بمن سبقه من العصور لا في ثقافته ولا في تقاليده الاجتماعية والفكرية.. أما إذا قيس بالعصور اللاحقة كالعصر العباسي فإنه ظلم له، ولطرائقه الفنية ونظام القصيدة والحياة[٨٧]، دون أن ننسى لحظة واحدة أن آلية الثقافة كانت تعتمد آنذاك على الرواية التي تختزنها الذاكرة

الشعبية. والنص أولاً وآخراً منتمٍ إلى مبدعه بكل سمات الإبداع.. وهذا لا يعني أن عناصر النص عناصر جامدة؛ غير متحركة، ولا فاعلة؛ ولا توحي إلا بتلك الحالات من الانتماء.. وكأنها أكفان موتى.. ولو صدق هذا لانتفى الإبداع والتقدم الفكري والفني والأدبي.. وبقي كل منا عند قدم المبدع الأول.. ونحن ـ وإن كنا نؤكد مفهوم انتماء النص؛ لأننا لا نؤمن بقتل الآباء ـ نؤمن بأن النص بكل مقوماته الفنية يغدو بين يدي القارئ الناقد وسيلة إبداع على إبداع وهو ينفتح منه على الماضي والحاضر بكل حيوية الاستجابة له.

فالقارئ الواعي المتوازن المرهف المثقف صاحب الأدوات النقدية والمنهجية من يرتقي إلى الانفتاح على النص الإبداعي.. ولذلك لا بد لهذا القارئ من شروط ذاتية ومعرفية.. وهو وحده الذي يغني القراءة وتتنوع على يديه.. وهذا ما نتحدث عنه فيما يلي.

ج- شروط القراءة وتنوعها:

ثبت لنا مما تقدم أن مبدع النّص يلتقي بالقارئ مرتين مرة بالحس والمشاعر فيترك لديه أثراً ذاتياً تلقائياً وعفوياً، ومرة أخرى بالوظيفة (المضمون والهدف) التي تقدمها العناصر الفنية وتختلف في مستوياتها الفنية والإبداعية تبعاً لذلك. وهذا الثنائية قائمة، ما وجد للنص غرض وقيم جمالية، وما وجد القارئ المتذوق المثقف. فالقراءة حالة فنية شعورية وذهنية ثقافية؛ تتنوع بتنوع التجربة الإبداعية، وبمقدار ما يتصف به القارئ من خصائص. ومن هنا فإن درجات التفاوت في القراءة كامنة بين يدي متلقي التجربة الإبداعية؛ وإن حدث للوهلة الأولى أثر ذاتي ما في النفس. فالجانب الذاتي والموضوعي المعرفي أساس تنوع قراءة النص الأدبي وإثرائها.. فكل عمق عاطفي يموج في صميمه كل ما هو نفسي واجتماعي وثقافي وتاريخي وديني ومكاني وطبيعي.. و.. وإن كان المنطق الأساسي يتمثل بمواجهة النص الإبداعي.

وفي صميم هذا الإدراك لسنا مع اتهام المبدع بمرض ما؛ وإن كان بعض المبدعين غير بريء من علة ما[٨٨]؛ وإلا لأصبح المبدعون جميعاً مرضى. ولعل مسبار النقد الحقيقي يتحسس مقومات كل نص في إطار منهج تكاملي يوفق بين المناهج الحديثة كلها لتصبح نظاماً نقدياً إبداعياً للتعامل مع النص الأدبي.

وبهذا كله يكمن سر التناغم العاطفي والفكري والمعرفي بوساطة التجربة الإبداعية بين المبدع والمتلقي؛ دون إغفال لتجربة الحركة النقدية والأدبية القديمة والحديثة. ويدل على ذلك أن يونس سُئل عن ابن أبي إسحاق وعلمه: أين "علمه من علم الناس اليوم؟ قال: لو كان في الناس اليوم من لا يعلم إلا علمه يومئذ لضُحك منه؛ ولو كان فيهم من له ذهنه ونفاذه، ونظر نظرهم كان أعلم الناس"[٨٩].

فابن سلام في نقله هذا الخبر يحدثنا عن القارئ المتميز لكنه يؤسس مقولة الانتقال إلى رحاب النص وتأمله، والوقوف في محراب المعنى الحقيقي؛ ولا يعزله عن المؤثرات والعلوم والمعارف التي تتغير بتغير الزمان والمكان.

وبهذا فإن التجربة الإبداعية بين حالتين إما أن تجد قارئاً واعياً مدققاً مقارناً متتبعاً جريئاً.. وإما أن تجد قارئاً لم يستطع أن يرتقي إلى مستوى التجربة الإبداعية فنياً وذاتياً ومعرفياً ومنهجياً.. فلم يتهيأ له الانفتاح عليها في مستوياتها الوظيفية والفنية. بيد أنها قد تجد قارئاً امتلك أدوات النقد الذاتي والمعرفي ولكنه سخر قدرته وذاتيته ومعرفته لعصبية قاتلة أو هوى جارف، أو رغبة آنية.. فانتهى إلى تأويلات لا تتفق بأية حال مع التجربة الإبداعية؛ بل إن قراءتين لشخص واحد قد تختلفان في "وقتين مختلفين إما لأنه نضج إدراكه العقلي وإما لأنه ضعف لظروف عارضة". فالتجربة لن تتساوى أبداً"[٩٠]، في مثل هذه الظروف.

فالنّص الإبداعي أياً كان مستواه الفني والوظيفي في أي زمان ومكان يحتاج إلى قارئ ناقد مثقف موهوب.. يدرك جنس المقروء ولغته وخصائصه وتحولاته اللغوية والفنية والوظيفية ويربطه بالمخزون الثقافي والاجتماعي والتراثي.. بحساسية الناقد الفني المنفعل بكل أثر جميل.. وهذا يعني ألا نحسن الظن بكل متلق أو قارئ إذا تعلق الأمر بالنتاج الأدبي.. فكم من ناقد قارئ شوه ملامح العديد من النصوص الإبداعية؛ ظناً منه أنه الناقد الوحيد العالم بالأسرار، وهو غير دارٍ بما يفعل. ومن هنا لا بد له من امتلاك الشروط الذاتية والمعرفية للقراءة ليستطيع بها أن يغني النصوص ويقدمها على وجهها الحقيقي. لأنه ما من نص إبداعي ـ أياً كان نوعه ـ إلا وهو يتأثر بآليات القراءة مثلما يتأثر بالعناصر الفنية والقيم الجمالية التي

يتكون منها.

ويجب أن تكون الشروط وآليات القراءة شروطاً عفوية فطرية.. ومن ثم مكتسبة وأصيلة ومتوازنة وموضوعية ومتعاونة في إطار شمولي موحد.. وقد استندت إلى طبيعة كل أدب وجنسه ووظيفته.. ومن ثم يتهيأ صاحبها للدخول إلى القراءة بذهن منفتح على كل الاحتمالات سواء أكانت ذاتية أم معرفية؛ ونبدأ بالذاتية.

أ- الشروط الذاتية:

حينما تكون العاطفة إحدى أهم عناصر النّص فنياً؛ فإن هذه العاطفة هي التي تحرك القارئ للقراءة التذوقية؛ فتترك فيه انطباعات مبدئية قد تكون صحيحة وقد تكون خادعة. ولكن هذه الانطباعات الذوقية تمهد لعملية الاختيار والاصطفاء وإصدار الأحكام النقدية ثم تتجه اتجاهاً موضوعياً حين يتاح لها خبرة ناضجة ومعرفة وتقنيات شتى تتكامل فيما بينها. ولهذا لا بد للقارئ أن يتسم بشروط ذاتية أهمها:

١- التوازن والاتزان العاطفي والجسدي: إن الأثر الذي يتركه نص ما قد يكون سلبياً أو إيجابياً؛ بسبب من التوتر النفسي أو التعب الجسدي أو العكس تماماً. ولهذا يمكن للقارئ أن يتهيأ تهيؤاً كاملاً بكليته المتوازنة الهادئة لكي يجري عملية تفاعل مع النّص قائمة على المعايشة المتزنة الموضوعية المستندة إلى العلاقات الفنية فيه بمعزل عن أي تأثر ذاتي من أي نوع كان دينياً أو مذهبياً أو قومياً..[٩١]، أو جسدياً أو نفسياً. إن مفتاح القراءة للنص المكتوب أو المقروءة يتمثل في تحقيق جوهر الذات المتوازنة عاطفياً، وهي تتخذ لنفسها أنماطاً متعددة تبعاً لمجموعة التفاعلات الداخلية النفسية والجسدية (الفيزيولوجية) على السواء. وهذا يعني أن مستويات القراءة تختلف باختلال الأحوال النفسية والجسدية، وباختلاف درجات العاطفة شدة وتوتراً واضطراباً، رهافةً وحساسية، كما تختلف من زمان إلى زمان، ومن شخص إلى آخر. وكل قراءة تتمظهر بمقولات وخطابات تتولد من حقيقة الذات قبل غيرها.

٢- الموهبة الفطرية والذكاء العفوي والفطنة الحذرة والحساسية الفنية والنقدية الأصيلة والمكتسبة؛ والإرهاف الحسي الدقيق..

فهذه الصفات الذاتية - إذا توافرت في القارئ الناقد - تجعله يدرك روح النّص ويفك الملابسات الخفية، ويستوعب قيمه الجمالية التي تتقاطع ذاتياً مع مثيلاتها في تجارب إبداعية أخرى. وبهذا لا ينعزل الحس النقدي العقلي المكتسب عن الحس الفطري الصادر أصلاً عن القيم الجمالية والفنية لبنية النص ووحدته.

٣- الحياد والنزاهة: النية المفترضة في القراءة تحاول جاهدة إدراك ذاتية المبدع وفهم وسطه المعيش وما توحيه العناصر الفنية.. وليس ما يُوحيه انتماء القارئ أو جنسه أو هواه.. فلا يجوز إكراه المستويات الوظيفية المنفتحة على احتمالات فكرية ومنهجية وثقافية.. لفكرة ما، أو لحزب ما، أو لرغبة آنية وميول خاصة دائمة أو مؤقتة.. فالقارئ الدقيق المتزن الذي يُغَيّب ذاتيته المُسْبَقة - مؤقتاً - وهو مقبل على قراءة نص ما يستطيع أن يدرك جوهره ويحلّق في فضائه الروحي دون أن يشوهه. وبهذا يصبح باعثاً للنص محيياً إياه لا مشوهاً له ولا ناسخاً ولا مقلداً.. و.. ويبرأ هو ومبدعه من الأحكام المعدة سلفاً والمبيتة مسبقاً. ولعل أكثر ما ابتلي به الشعر الجاهلي إنما جاءه من قراء لم يتحلوا بالحياد والنزاهة والتوازن والموضوعية.. ودخلوا يحللونه في ضوء أحكام جاهزة مستمدة من هنا وهناك..

وقبل أن نضرب أمثلة لذلك لا بد من استكمال الشروط المعرفية..

ب-الوعي المعرفي والفني والمنهجي :

إذا كان من واجب القارئ الناقد أن يغيب ذاتيته - مؤقتاً - في مواجهة التجربة الإبداعية فمن وجه أولى أن يُسْكت وعيه المعرفي والفني والمنهجي والعلمي واللغوي الحديث[٩٢]، لمرحلة زمنية مؤقتة ريثما يستوعب الحركة الزمانية لأي تجربة إبداعية؛ ومن ثم يمارس كل ما يملكه لكشف أسرارها..فمن يعد إلى قراءة الأدب القديم عامة والجاهلي خاصة فلا بد له من الوقوف عند طبيعة الصناعة الشعرية لدى الجاهليين وأذواقهم الفنية التي تغلّب مبدأ الحس على التجريد، علماً أن قسماً من الشعراء والحكماء انتقل إلى التفكير الحسي؛ وربطه بضروب

مجازية؛ واستعارية كثيرة ليقدم الشكل التعبيري الجمالي؛ وكان الذوق المرهف والفطرة السليمة وسيلتهم إلى ذلك.

ويعد هذا المبدأ ضرورة في دراسة الشعر القديم عامة والجاهلي خاصة؛ ليكون النص الإبداعي وحده مصدر الإلهام للتحليل والتفسير، أي علينا ألا نجعله يخرج من روح نصوص أخرى في البداية؛ فندخل في رحابه، ثم نستدعي إلى الذاكرة النصوص الجاهلية الأخرى؛ لأن دائرة التشابه في الشعر الجاهلي كبيرة في الصور واللغة بل المعاني. وهذه هي الصورة الوحيدة لأصل الشعر عند بعض النقاد الغربيين(٩٣). وهي جزء من منهج التناص، لأن المخيلة الشعرية تستدعي عدداً من النماذج في بناء صورها الشعرية.

ولهذا كله نعتقد بأن القارئ الجيد المتمتع بالصفات الذاتية السابقة يتصف بعدد من الصفات الموضوعية الأخرى وأهمها:

١- **الوعي المتوازن المدقق المتابع :**

فالقارئ الذي يتحلى بهذه السمات يرفع درجة الفطنة والحذر لديه، وينمي أصالة الحس والذوق المرهف، ويقوي قدرة المحاكمة الذاتية والعقلية الفطرية والمكتسبة؛ ويصقل خبرته. فالوعي يقوى بالممارسة الهادئة المستمرة فيصبح قادراً على تلقي النّصوص على اختلاف الأوقات والأماكن؛ ولن يتأثر بأي عامل في إدراك الأبعاد الفنية والفكرية..

٢- **الوعي المعرفي العلمي الشامل :**

نحن نتوخى من القارئ أن يمتلك وعياً معرفياً في اتجاهات عديدة أدبية وفنية ونقدية ومنهجية وثقافية ودينية.. وأن يطلع على عدد من العلوم المساعدة الأخرى، التي تردف وعيه المعرفي واللغوي والموسيقي سواء كانت علوماً قديمة أم حديثة؛ عربية أم أجنبية. ومن ثم يمكن أن يستفيد من نتائج ذلك كله لدراسة الظواهر الأدبية والنصوص الإبداعية؛ منطلقاً منها، ساعياً إلى فهمها ومن ثم استيعابها وتحليلها.. دون أن يُكْره السياق الفني على أي تصور يميل إليه مسبقاً، أو أي مذهب يتبناه من أي نوع كان. "إن معنى الشعر يعتمد على السياق: فالكلمة لا

تحمل معها فقط معناها المعجمي بل هالة من المترادفات والمتجانسات. والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق"[٩٤].

فالوعي المعرفي العلمي واللغوي الشامل يلقي مزيداً من "الضوء على العمل الفني واستكشاف أبعاد التجربة، أو التجارب التي يقدمها، وتفسير الدلالات المختلفة التي تكمن" في بنية النص اللغوية والتصويرية والموسيقية والعاطفية.. وفق التحولات الكبرى للعملية الفنية أولاً ولمجتمعه وعصره وثقافتهما ثانياً [٩٥].

ومن هنا يلتزم القارئ المعايير المنهجية والنقدية والوعي المعرفي واللغوي في إطار ما يبيحه له السياق الفني من تدخل فيه. أي إنه يُسخِّر وعيه الشامل والأصيل لإغناء النّص لا تحميله مالا يطيق.. وهذا يلزمه دائماً بالتحفز والحذر والحيطة من الإيغال أو الإفراط أو التقصير والفوضى في فهم الطبيعة الجمالية للعشر القديم، وطبيعةما انطبع عليه العقل العربي القديم. ولعل الجاهل به لن يكون قادراً على معرفة انتماء العربي إلى الصحراء؛ وإيمانه المطلق بالدوائر التي تحيط به؛ أي أنه المركز الذي تدور حوله كل الدوائر. وهذا يتجلى في البيت المفرد، بمثل ما يتجلى في المقطعات والقصائد... وهذا ما نفذ إليه عز الدين اسماعيل في كتابه (الأسس الجمالية في النقد العربي).[١]

ونحن ممن يؤمن بأن القارئ الجيد الواعي المتزن.. يوظف ما يملك لتحليل نصّ ما؛ أو إعادة تشكيله في سياقات دلالية متنوعة ونابعة من بنيته وعناصره في إطار المظهر اللفظي والتركيبي والإيقاعي والتصويري والدلالي وفي إطار وسطه الماني والمكاني.

وإذا توافرت هذه القراءة الواعية العميقة المدققة أصبحت القراءة النقدية بناء هرمياً مبنياً على أسس منهجية صحيحة، وهي تؤدي إلى نقل التجربة الإبداعية بدقة إلى الأجيال المتعاقبة. فالقراءة الصحيحة السليمة من كل العلل والأدواء تعيد تشكيل النص الإبداعي بأسلوب جديد جذاب واعٍ، بديع، ممتع، مفيد، مما

---

1 - انظر فيه ٢٦٩ ومابعدها.

يرشحها للقضاء على عبثية القراء الذين يتطاولون عليه دون أن يملكوا أكثر الشروط من صفات القارئ الذاتية والمعرفية الشمولية والأصيلة. لهذا كله شن الدكتور (رومية) هجمة كبرى على كثير ممن تناول الشعر القديم بالدرس ولا سيما أصحاب المنهج الأسطوري؛ فانتهى إلى أن النقد العربي نقد مأزوم بأمثالهم بما ظنوه من حداثة مموهة لم تستطع إدراك الأسرار العظيمة التي يكتنزها النص القديم على الرغم من أنه بوّاح بمعانٍ كثيرة، فهو رؤية للذات والكون[٩٦].

وبناء على ما تقدم من شروط القارئ الواعي الحر المتسلح بالمنهج العلمي الدقيق وفي إطار اطلاعنا على غير قليل من الدراسات النقدية والأدبية للشعر الجاهلي لاحظنا أن كثيراً من نصوصه عاش أزمة حقيقية حين وقع في أيدي بعض من استبدت بهم ذاتية مغرقة أو معرفة قاصرة أو عصبية قاتلة.. فأخضع كل ما قرأه لتحولاته الذاتية والمعرفية. وعمّق مفهوم هذه الأزمة عدد من الدارسين المبدعين من النقاد العرب الذين استوعبوا أحدث أنماط المعرفة النقدية والأدبية والعلمية واللغوية والفلسفية.. عند الغرب، فضلاً عما يمتلكونه من صفات ذاتية ومعرفية أخرى.. ولكنهم كانوا في دراساتهم أسرى لتلك المعرفة الغربية وآليات تطبيقها.. وهم كثرة على الساحة العربية. فلم يكوّنوا تجربة نقدية معيارية أصيلة وعامة تنطلق من طبيعة الأدب العربي، إذ كانت تجربة عدد منهم مصبوغة بالتجربة الإبداعية الغربية، وسمي عدد من الشعراء العرب القدامى بأسماء شعراء غربيين مثل رامبو ومالارميه.. وهي تجربة على مرارتها قد أحرزت فوائد متعددة في دراسة الأدب العربي عامة والجاهلي خاصة. فرؤية ليفي شتراوس للثنائيات، ثم بنية حكايات (بروب) انتقلت لتصبح دراسة طباقية وثنائية في معلقة لبيد بن ربيعة وطرفة بن العبد.. والرؤية الواقعية الاشتراكية انتقلت إلى الجزيرة العربية في العصر الجاهلي لتربط الصعاليك بها..

ومن يتعقب أمثال هذه الدراسات يجد أن الاتجاه إلى الأسلوبية أخذ يطغى على غيره في الستينات والسبعينات؛ ثم أدى إلى تراكم كمي عظيم للدراسات النصية تفجّر معينها من طبيعة الأدب الغربي؛ فضلاً عن التكرار في كثير منها، أو

الانطباع بطابع الرؤية الجزئية الضيقة ثم ظهر تيار ما بعد الحداثة، وظهرت نظرية التناص فاندفعنا إليها. فإذا كان ما جرى في الغرب إبداعاً في التنظير والتطبيق لأنه نبع من طبيعة آدابهم وأجناسها فإن ما جرى عندنا إنما هو فعل هجين مشوه. بل إن عدداً من النقاد العرب المحدثين ما زال يمارس عملية اغتصاب للثقافة العربية وتراثها؛ ـ ومن ثم العقلية العربية ـ وهو يدعي حمايتها وحراستها وتجديد الحياة فيها؛ مما جعله يطير بها خاطفاً إياها ليلحقها بالآخر؛ وقد استبدت به نزعة الاستلاب الحضاري. فإننا قد نقرأ دراسة نقدية لهذا الناقد البنيوي أو ذاك فلا نسمع إلا صوت الآخر المجلوب الذي يرطن بلغة عربية.. إن القراءة النقدية الموضوعية تعتمد خطاباً يُبْنَى على قيم نقدية تنبثق من كل أدب وجنسه؛ وتتقاطع في عناصرها الكبرى مع القيم النقدية الإنسانية. فالشجاعة لها صفات ومواصفات عند العرب قد تختلف عما هي عند غيرهم، ولكن المصطلح هو المصطلح، وكذا هو الوفاء والصداقة... وفي ضوء هذا الوعي تتشكل القيم الفنية والنقدية في نص من النصوص. فالموضوعات أياً كانت طبيعتها هي ثيمات داخل بنية النص وهي التي تميزه. ومن ثم يمكن للقراءة التفسيرية التحليلية أو القراءة التأويلية أن تُبنى على ذلك، فمزية الشعر الجمالية، بله النقدية تكمن في التشكيل والدلالة. لهذا فاللغة لا تنقاد للقارئ إلا في ضوء بنيتها وسياقها المعبر عن الرؤية والمشاعر؛ والصور والأخيلة والموسيقي، وهي في الشعر العربي تمتاز بخصوصيتها. ولعل القراءة المتماسكة التي أفادت من الحداثة الغربية تستكمل ما بدأت به القراءات العربية الحديثة في صميم وحدة الموضوع، بل الوحدة العضوية، بوصفها غدت ضرورة لا بد منها ولارتباطها بالحداثة الحقيقية ولعل تجربة الحداثة الشعرية الحقيقية تفرض على روادها ومبدعيها الارتفاع عن التجارب الغثة والهزيلة، وتجاوز نمطية التكرار فيها، إنها تفرض عليهم استحداث تجارب أكثر نضجاً .

ولا شك أن المرء متيقن من أن البقاء للأصلح، فإذا كانت هناك دراسات نقدية أو أدبية قد ضغطت على أعصابنا وذاكرتنا وفَرَّطت في بعض الاتجاهات الفكرية أو الفنية فإن هناك دراسات أخرى استطاعت أن تؤسس نمطاً ما من حركة نقدية

عربية حداثية تُفيد من الآخر على نحو ما.

وهي ما تزال تسعى إلى إثبات وجودها ، وإن لم تستطع حتى الآن أن تؤسس نظرية نقدية منهجية عربية أصيلة وشاملة.. ولا يضيرها عجزها حتى الآن ما دامت مصممة على بلوغ غايتها.

ولهذا كله نعود إلى مرحلة الريادة لحركة النقد العربية ممثلة بالدكتور طه حسين.. فهو قارئ نَهِم متتبع دقيق واعٍ مقارن.. متنوع المعرفة.. وقد قرأ الشعر الجاهلي في ضوء الوظيفة النوعية الموجهة بثقافة معينة ووعي علمي خاص. وإن كان قد حاكم هذا الشعر؛ ومن ثم خَطفه على طائرة مذهب الشك الديكارتي. وهذا من أسوأ ما وقع في البدايات المبكرة لقراءة الشعر القديم.. وقد أقر بمنهجه ذلك، وبأنه سيسلك "من البحث مسلك المحدثين من أصحاب العلم والفلسفة فيما يتناولون من العلم والفلسفة. أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث"(٩٧).

صحيح أن ابن سلام أول من عالج ظاهرة النحل في الشعر الجاهلي، ولكن الدكتور طه حسين بعثها من مرقدها وصب فوقها النار المشتعلة فانتهى بوساطة شكّه الديكارتي إلى اتهام جلّ الشعر الجاهلي بالنحل والصَّنْعة؛ وإلى تكذيب القدماء الذين قدموا لنا ذلك الشعر بصورة مفيدة. فشعر امرئ القيس عند الدكتور "لا يمثل شيئاً ولا يصلح إلا نموذجاً لعبث القصاص وتكلف الرواة" على الرغم من أن شعره في وصف الخيل والصيد والمطر قد صدمه؛ فراح يتعلل له بأسباب ليست جديرة بالاعتبار.. وهكذا كان دأبه في غيره(٩٨).

وتطول الوقفة مع الدكتور طه حسين لو أردنا تتبعه في منهجه الذي جعله قانوناً يحكم به مسبقاً على النص الجاهلي.. ولو احترزنا من هذا المنهج ووقفنا عند نقده الداخلي لعدد من النصوص الجاهلية التي مال إلى توثيقها؛ كما في بعض معلقة طرفة أو معلقتي زهير ولبيد لتيقنّا أنه قدّم لدراسة الشعر الجاهلي بواكير تحليلية رائعة أفادت كل من جاء بعده.. وظهرت قراءته للأدب الفرنسي على أحسن وجوهها في قراءته الفنية للأدب القديم.. وكان قد صحح لطرفة أبياتاً له من المعلقة

يفتخر بها ويتحدث عن مفهومه في الحياة تبدأ بالبيت الرابع والأربعين في الديوان؛ منها[99]:

ولستُ بمحْلالِ التلاع مخافة ... ولكن متى يسترفدِ القوم أرفد

وإنْ تبغني في حلقة القوم تلقني ... وإنْ تقتنصني في الحوانيت تصطدِ

متى تأتني أصبحْكَ كأساً رَويّةً ... وإن كنت عنها ذا غنى فاغنَ وازدد

وإنْ يلتقِ الحيُّ الجميعُ تلاقني ... إلى ذروةِ البيت الكريم المُصَمَّد

ومما علق به الدكتور طه حسين على هذه الأبيات قوله: "فسترى في هذه الأبيات ليناً ولكن في غير ضعف، وشدة ولكن في غير عنف. وسترى كلاماً لاهو بالغريب الذي لا يفهم ولا هو بالسوقي المبتذل، ولا هو بالألفاظ التي رُصفت رصفاً دون أن تدل على شيء. وأَمعِنْ في قراءة القصيدة فستظهر لك شخصية قوية ومذهب في الحياة واضح جلي: مذهب اللهو واللذة يعمد إليهما من لا يؤمن بشيء بعد الموت، ولا يطمح من الحياة إلا فيما تتيح له من نعيم بريء من الإثم والعار على ما كان يفهمها عليه هؤلاء الناس".

ويمضي على هذه الصورة الرائعة من التحليل الجمالي المرتبط بالبيئة والواقع ومفاهيمها؛ ولكن مذهبه العقلي في الشك كان ينتهي به إلى أشياء غير دقيقة. فالدكتور أقام العقل ميزاناً للروح والعاطفة، وانتقل إلى مستوى الفكر المجرد وحاكم النص الشعري فنجح تارة وأخفق تارة أخرى في إدراك ماهيته وفهمه. ومما اهتدى إليه قوله: "وليس يعنيني أن طرفة قائل هذا الشعر، بل ليس يعنيني أن أعرف

اسم صاحب هذا الشعر؛ وإنما الذي يعنيني هو أن هذا الشعر صحيح لا تكلف فيه ولا نحل، وأن هذا الشعر لا يشبه ما قدمناه في وصف الناقة ولا يمكن أن يتصل به؛ وأن هذا الشعر إنما هو من الشعر النادر الذي نعثر به من حين إلى حين"[١٠٠].

وأياً كان اعتماده على مبدأ العقل فالدكتور ينكر صحة شعر طرفة، ويتهم جُلَّ شعره بالنَّحل ولا يصحح منه إلا مقاطع يسيرة سواء نسبت إلى طرفة أم إلى غيره - وكان قد وقف مع طرفة مرتين في تحليل القصيدة ذاتها في حديث الأربعاء وأثبت ما انتهى إليه سابقاً ولكنه في دراستهِ الجمالية كان أكثر تدقيقاً ومحاجة[١٠١]. وكذا فعل في تناوله لمعلقتي لبيد وزهير وبعض أشعارهما الأخرى. وظل عدد من الدارسين يمتحون من معينه ويصدرون عنه[١٠٢]. ولعل الدكتور النويهي كان ينظر إلى مثل هذه التجارب الإبداعية قبل غيرها ليصدر حكمه العام على الجاهليين قائلاً: "ليس الجاهليون إلا عابدين للحياة، مقبلين عليها، منهمكين فيها، منقطعين إليها بخيرها وشرها، بلذاتها وألمها؛ بخمرها ونسائها وميسرها وحروبها وثاراتها وشدائدها.."[١٠٣].

فمزية الشعر الجاهلي الأولى انطباقه انطباقاً تاماً على الحياة عند الباحث السابق، وكأنه في هذا المفهوم قد جعل التجربة الشعرية الجاهلية تصدر عن مفهوم المنهج البيئي فقط.

من هنا نحس بأن هناك تطرفاً في المعالجة التي تقتصر على منهج دون منهج؛ لأن التجربة الإبداعية ليست متشابهة عند شاعر واحد، ومن ثم عند الشعراء دون أن ننكر أثر البيئة فشعر من يعيش في الساحل يتأثر بالمرئيات لديه وهي تختلف عن ذلك الذي يعيش في الداخل، أو البادية أو الجبال..

ومن يعش في مجتمع المدينة والحواضر يختلف عمن يعيش في الصحراء وكل له مقاييسه الفردية والاجتماعية والثقافية.. و.. الفنية. وكلنا يدرك أن الاصطراع الذي نشأ في البادية ولد في صميم التنازع على البقاء والوجود في أرض قليلة الموارد وسماء شحيحة بالمطر؛ حتى لُقِّب بالغيث. وفي صميم هذه الظاهرة الاقتصادية نشأت جملة من الظواهر الاجتماعية والنفسية وربما الثقافية والأخلاقية

والسلوكية. وليست ظاهرة الصعلكة التي نشأت في العصر الجاهلي إلا تعبيراً عن ذلك. فالصعاليك اتخذوا لنفسهم مبدأ الغزو والسلب الممثل باللصوصية والقتل أساساً لحياتهم فلقبوا ذؤبان العرب[١٠٤]. فشذاذ الآفاق هؤلاء "لم يجدوا عيباً في عملهم، بل إنهم فاخروا به، ورأوه نوعاً من الفتوة والقصاص من البخلاء والاشتراكية القسرية والتضامن الاجتماعي" كما يقول الحوفي[١٠٥].

ثم أخذ الدكتور خليف هذا الرأي وطوّره دون إشارة إلى الحوفي السابق له؛ فجعل من ظاهرة الصعلكة "نزعة إنسانية نبيلة؛ وضريبة يدفعها القوي للضّعيف والغني للفقير؛ وفكرة اشتراكية تشرك الفقراء في مال الأغنياء، وتجعل لهم فيه نصيباً، بل حقاً يغتصبونه إن لم يُؤَدّ لهم، وتهدف إلى لون من ألوان العدالة الاجتماعية والتوازن الاقتصادي بين طبقتي المجتمع المتباعدين؛ طبقة الأغنياء وطبقة الفقراء. فالغزو والإغارة للسلب والنهب لم يعدّ وسيلة وغاية [عند عروة]، وإنما أصبح وسيلة غايتها تحقيق نزعته الإنسانية وفكرته الاشتراكية"[١٠٦].

ولا يمكن لأي باحث أن ينكر بعض الملامح الباهتة للاشتراكية، ولكنها ليست على الصورة التي يراها خليف أو من نفخ فيها بعده[١٠٧]. فقد ظهرت في هذه الدراسات أنها ثورة اجتماعية اقتصادية ذات مبادئ نظرية تسعى إلى تحقيق السعادة للفقراء والاقتصاص من الأغنياء.. فأين هذا كله مما كانت عليه ظاهرة الصعلكة؟!! فالدكتور خليف وتابعوه مارسوا عملية تطبيق لتصورات محدثة اجتماعية وفكرية واقتصادية على الصعلكة؛ وتخيلوها في ضوء النظريات المعرفية والنقدية الحديثة. والبحث المنهجي العلمي ينظر إلى أية ظاهرة في إطارها التاريخي والاجتماعي، أو لنقل الحضاري .

ولهذا لا يجوز - لنا أيضاً - أن ننظر إليها في إطار الرؤية الإسلامية، ولا في إطار رؤيتنا الحداثية التي تجسد شهوة المخيلة، ولا تجني منها إلا الرشق بالحجارة . إن القراءة النقدية التي تكتسي وراء الوعي المعرفي تمتحن أرواحنا وذواكرنا للوصول إلى نبع الحقيقة والحق. ولعل هذه الأسباب هي التي تجعلنا نعلق بالزمان والمكان، ونقرأ من خلالها بنية نص ما، ونعيدها إلى بيئتها وثقافتها، فإذا احتملت

- وفق منهج التأويل - تعدد الرؤى أمكننا أن نثريها.

وبناء على ما تقدم لا يجوز لنا أن نقرأ أشعار الصعاليك الدالة على أنماط اجتماعية اشتراكية في ضوء أي رؤية نظرية أو إيديولوجية، وإنما تفسر في ضوء انتمائها إلى زمانها وظروف نشأتها اجتماعياً ونفسياً واقتصادياً.. وفنياً. والشعر - على أهميته بين الوثائق - ليس وثيقة تاريخية صارمة، أو دقيقة، وإن كانت تشتمل على مفاهيم العصر والمجتمع والمكان آنذاك. ومَن يتناول ظاهرة أدبية عامة بالتفسير لا يعتمد على أبيات قليلة لشاعر ما لتكوّن لديه حكماً عاماً على شعره.. ولا يجوز أن يكون شعر شاعر ما شاملاً للحكم على ظاهرة الصعلكة كما حدث في شعر عروة بن الورد. فلا بد من إجراء تقاطع معرفي وفني مع النصوص الوثائقية والشعرية لزمن الشاعر.

ومن يتعقب أشعار الصعاليك يجد أن قطعاً غير قليلة لا تخرج عن الدلالة المعنوية التي سادت في أشعار الجاهليين؛ وإن اختلفت فنياً عنها [١٠٨].

فهناك جملة من أشعارهم تصوّر حياتهم وأخلاقهم ومغامراتهم.. فحياتهم قائمة على القوة والغزو؛ وإن اتخذت - غالباً - اتجاهاً فردياً، ولكنها تميزت من مفهوم الجاهليين بالجرأة على غزو المال أينما لاح لهم، وهذا ما يقوله عروة على لسان زوجه؛ ومنه[١٠٩]:

خَاطرْ بنفسِك كي تصيبَ غَنيمةً
إنَّ القُعودَ معَ العيالِ قبيحُ

المالُ فيه مَهابةٌ وتَجِلَّةٌ
والفَقْرُ فيه مَذَلَّةٌ وفُضوحُ

وكرم عروة جزء من ظاهرة الكرم في الجاهلية؛ لكن الجاهليين لم يروعوا الآمنين في ليلة ليلاء؛ أو في غفلة من الزمن.. فعُروة أصبح رمزاً للرعب والخوف والنهب وإن رجع جزء من كسبه إلى ذوي الحاجة. ولاشيء أدل على ماذهبنا إليه من

تصويرحالة بعض الناس في قوله[110]:

سَتُفزِع بعد اليأس، مَنْ لا يخافُنا،
كواسع في أخرى السَّوَام المُنَفَّرِ

فيوماً على نَجْدٍ وغارات أهلها
ويوماً بأرضٍ ذاتِ شَثٍّ وعَرْعَرِ

ولهذا صار الناس جميعاً أعداءه كما يقول[111]:

أرى أُمَّ حَسَّانَ الغداةَ تلومني
تُخَوِّفُني الأعداءَ، والنفسُ أخْوَفُ

فليس غريباً بعد هذا كله أن تفارقه سلمى (سَبِيَّتُه) بعد أن أنجبت منه، فلم تطق العيش سبية لرجل امتهن اللصوصية إِرْبة للغنى، ومن ثم يتفاخر على الناس بكرمه[112]. وتتأكد ظاهرة الصعلكة في وجوهها العديدة في أكثر شعر عمرو بن برّاقة، كما في قوله[113]:

تَقولُ سُليمى: لا تَعرَّضْ لتَلْفَةٍ
وليلُك عن ليلِ الصعاليك نائمُ

وكيف ينام الليلَ من جُلُّ مالِه
حسامٌ كلون المِلْحِ أبيضُ صارمُ؟

غَموضٌ إذا عضَّ الكريهةَ لم يَدعْ
له طمَعاً طوعُ اليمين ملازمُ

أَلَمْ تعلمي أنَّ الصعاليك نومُهم
قليلٌ إذا نام الخَلِيُّ المُسَالمُ

إذا الليـــل أَدْجَـــى واكْفَهَـــرَّ ظلامُـــهُ

وصـــاحَ مـــن الأَفْــراط بُـــوْم جـــوائمُ

ومـــالَ بأصـــحاب الكَـــرى غالباتُـــه

فـــإني علـــى أَمْـــرِ الغَوايـــةِ حـــازمُ

فهذه الأبيات تضع المرء أمام مبادئ الصعلكة التي اختار أصحابها طواعية خلع أنفسهم من قبائلهم، أو طردوا منها لجريرة ارتكبوها، وحاربوا الناس والمطمئنين في منازلهم فسرقوا أموالهم وانتهكوا حرماتهم، وربما قتلوهم في نهاية الغزوة.. متخذين غالباً من الليل ستاراً يحميهم؛ لا يختلفون فيه عن الذئاب. فإدراك هذا المعنى بالحس قبل العقل لا يحتاج إلى دليل أو برهان . ثم إن القراءة التأملية الواعية والمحايدة تضع معاني النصوص السابقة وأمثالها في نسقها وسياقها الفني. وما من أحد يستبطن الشواهد المتقدمة من جهة مدركاتها ويتوافرله العلم اليقيني بالشعر القديم عامة وشعر الصعاليك خاصة، ويكون قادراً على فهم لغتهم وحياتهم... نقول: مامن أحد يتأتّى له ذلك إلا توصّل لما انتهينا إليه شريط ألا يكون مكابراً أو معانداً .

بهذا كله لا يمكن لظاهرة الصعلكة في أزهى صورها عند عروة أن تكون صورة من صور المبادئ الاشتراكية.. ولا العدالة الاجتماعية، أياً ما يكن في تلك الظاهرة من أشكال شعرية تشي بجملة من المفاهيم الحديثة. ولا يذهب هذا المذهب إلا من قررالمعنى المسبق في ذاته، واستجاب سلفاً لتصورات ذهنية مكتسبة، أو مرسومة لغايات يريد إشاعتها في النفوس البشرية؛ إنه شاء أم أبى يمارس التزييف والتضليل. فما بني على باطل فهو باطل؛ ولم تكن يوماً الغاية المشروعة تسوغ لصاحبها أن يسلك سبلاً دنيئة أو غير مشروعة. صحيح أنه مطلوب من الباحث أن يستفيد من المناهج النقدية والنظريات الأدبية؛ والعلوم المساعدة الحديثة.. ولكنه لا يجوز له في أي منظار أن يطبقها برمتها على شخصية ما، أو ظاهرة ما في العصر الجاهلي أو الإسلامي.. أو.. ولا أن يَدخل إلى النَّص بمفاهيم

مسبقة.. فالباحث مطالب بالتعاون المتجدد في إطار النّص وما توحيه قيمه الفنية والجمالية في سياقاتها البنائية، وفي إطار من الوحدة والشمولية؛ وفي تقاطع فني ومعرفي مع النصوص الأخرى والوثائق التاريخية دون قسر أو إكراه.

فالشاعر الجاهلي ما تحدث عن شيء لم يعاينه ولكنه لم يجعله غاية في حد ذاته ـ ككل فن أصيل ـ وإنما صوره جزءاً من ذاته ومعرفته وواقعه.. فالصور القاتمة صورة الحَدْس والحس والمخيلة في وقت واحد، ومثلها الصور الفرحة.. وكل صورة تكتسب بعداً فكرياً وقيمة عاطفية في ضوء ذلك كله، ولهذا تتباين بين موقف وآخر عند الشاعر ذاته، ومن ثم تتباين بين شاعر وشاعر.

وإذا كانت القراءات النصية قد غنيت وتنوعت بتنوع المناهج والنظريات فإن بعضاً منها قد انحرف عن الجادة الصحيحة.. ولعل أكثر الدراسات انحرافاً تلك التي جعلت المنهج الأسطوري طريقة لقراءة الشعر القديم. وتنبع أهمية هذا المنهج عند الغربيين ـ بدءاً من جيوفاني فيكو (١٦٦٨- ١٧٤٤م) الفيلسوف الإيطالي المؤسس له ومروراً بهيردر وشلنج وانتهاء بكاسيرر وغيره ـ [١١٤] من اعتماده على المبادئ النظرية للمنهج وتطبيقاتها على طبيعة الأدب في الغرب ووظيفته. بينما وجدنا الدراسات العربية تعيش حالة من البلبلة والخلخلة الفكرية في تصور هذا المنهج وتطبيقه على الشعر الجاهلي.. ومما زاد من ضياع الحدود في أذهان أصحابها أنها كانت تستند إلى مقولة الجاحظ في تفسيره لمصرع بقر الوحش أو نجاتها في المرثية والمدحة وتعممها[١١٥]، ومن ثم تتحرف إلى آراء الغربيين وتجهد في تطبيقها على الشعر القديم كما وجدناه في دراسة عبد الجبار المطلبي وأحمد كمال زكي ونصرت عبد الرحمن وعلي البطل وآخرين[١١٦].

فهؤلاء جميعاً جعلوا الأسطورة أصلاً والنص القديم فرعاً، ثم حاكموه في ضوء نشأة الأسطورة ومفاهيمها التصورية لدى الغرب؛ والنابعة ــ غالباً ــ من التوراة[١١٧]. خذ مثلاً ما فعله علي البطل في تحليله لصورة الثور الوحشي الذي يرمز للقمر ـ عنده ـ أو صورة الحمار الوحشي المرتبطة بأسطورة تتصل بالشمس. فهو يخترع لنا قصصاً ساذجة معتمداً فيها على ضياع المقاطع الشعرية؛ محتذياً بذلك

منهج الدكتور طه حسين في ضياع بعض مقاطع الشعر القديم.. ثم يسعى إلى تكملة خيوط خرافته كما يصورها له عقله بعبارات مثل (يمكن ربطه، ويمكن تخيل الأصل، وتنبئ..). ولم يكتف بهذا بل طفق يكمل خيوط خرافته بالقياس إلى الخرافات المتداولة في التوراة.. أو تلك التي ستظهرها المكتشفات الأثرية التي يتخيلها مكملة لزعمه(١١٨).

والسؤال الذي يطرح نفسه هل المقاطع الاتصالية كلها ضاعت عند الشعراء الجاهليين حتى يذهب ذلك المذهب؟ وأين الأخبار الموثقة التي تؤيده، أو أنه سينتظر المكتشفات الأثرية طويلاً؟!. فكل افتراض خيالي وهمي لا يحقق دراسة علمية منهجية.. يبقى في إطار الظن والوهم.. والفصل الثاني سينهض بدراسة تطبيقية لذلك المنهج في بعض الدراسات.

وهذا كله لا يلغي الدلالات المجازية الموحية والخفية، أو بمعنى آخر لا يلغي الدلالة الرمزية لكثير من المشاهد الشعرية في المقدمات الفنية أو في مشاهد الحيوان.. خاصة[1]. فالشعر يخلق أشكاله الرمزية الخاصة به من الوسط المحيط ومن العناصر التراثية التي تتجه إلى أهل العصر الذين يخاطبهم المبدع، ولهذا لا بد أن تكون متداولة ومعروفة لهم. والعصر الجاهلي بأي صورة من الصور لا يحاكم بمنطق المنهج الأسطوري الذي أبدعه الغرب؛ فشتان ما بين هذا العصر وما تعالجه الأسطورة من ضروب التكوين الأولى للفن والمجتمع. فالأسطورة تنشئ رموزاً تتجاوز المنطق لأنها متصلة بالدين والسحر بل ببعض المتناقضات المتعددة. والشعر الجاهلي أو غيره لا يقوم مقام الديانة وإن كانت الأسطورة الدينية مصدراً للمجاز الشعري في بعض الأحيان(١١٩)، فضلاً عن أن أهم سمة للشعر الجاهلي إنما تكمن في واقعيته والتعبير الصادق عن البيئة. والجاهلي بشكل عام يستند إلى ثوابت واقعية تقرر وجوده، وهي تشبع رغباته وتصوراته لأنه يملك نوعاً من الحرية التلقائية الملتزمة بالقبيلة أو الجماعة، ولأنه يرى أن حياته منقضية ولا سبيل إلى الخلود.

1- راجع كتابنا (مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية) وكتابنا (قصيدة الرثاء. جذور وأطوار)

وبعدُ؛ فهذا آخر ما نشير إليه في هذه الدراسة؛ إذ البحث في كيفية قراءة النص الأدبي عامة والجاهلي خاصة متشعب الاتجاهات؛ وهو يحتاج إلى أبحاث مطولة وعديدة تتناول الحركة النقدية والأدبية قديماً وحديثاً، في الوقت الذي تحدد الموضوع الذي تتناوله لتغدو أكثر خُصوصية في العمل النقدي، ومن ثم يضاف بعضها إلى بعض.

وهذه الأبحاث المتنوعة تنطلق من التجارب الإبداعية العديدة والمتنوعة؛ في أي جنس أدبي؛ شعراً كالرثاء أو المدح أو الفخر أو الهجاء.. أم نثراً كالخطابة والرسائل.. وكلها تسهم في خلق وعي نقدي نوعي يسعى إلى تكوين رؤية عربية أصيلة ومعاصرة لنظرية نقدية نابعة من طبيعة أدبنا ووظيفته.

ومن هنا أختم هذا الفصل بتصور سريع لرؤية عامة شمولية موحدة في قراءة الشعر القديم خاصة والأدب العربي عامة.

٤- خاتمة

لا شك في أن حركة النقد العربي قد تطورت في امتلاك أدوات التعبير الفنية والجمالية على مستوى الصورة والبنية؛ على ارتباطها بذاتية الناقد وفهمه للتجربة الغربية. ولعلهما قادتا النقد العربي إلى بطء التطور، لأنهما أنتجتا كماً تراكمياً من الدراسات على الساحة الثقافية؛ إن لم تكن نُسَخاً مُسْتَلَبة مكرورة.. في إطار من الآلية الغربية في قراءة النصّ الجاهلي؛ وفي غيره؛ ومن ثم سيطر عليه التنظير؛ بينما كان الشكل التطبيقي سمة للنص الغربي.

ومن هنا أصبح لزاماً علينا أن نتخلص من الخطاب التنظيري، ومن التبعية والاستلاب للآخر؛ وتكوين حركة نقدية أدبية جماعية متجانسة وشمولية على ساحة الوطن العربي، تقوم على تعاون المؤسسات في المؤتمرات وما ماثلها.. ثم تتخلص من التباين لتجعل النص منطلقها في إطار تطبيقي لكل ما هو أصيل ومحدث من المناهج النقدية والدراسات الأدبية والعلوم المساعدة؛ في دائرة استيعاب حركة النقد القديمة والحديثة، بكل ملامحها الفنية وأجناسها الأدبية..

وبهذا يمكننا أن تطبق آلية قراءة النص المستمدة من طبيعة الأدب العربي ووظيفته، والملبية لتنوع التجارب الإبداعية، كما كان يفعل بعض القدماء؛ أمثال الباقلاني وعبد القاهر الجرجاني وابن رشيق، وابن الأثير.. وغيرهم.

إن محاولة تأسيس رؤية نقدية عربية أصيلة شمولية وإبداعية ذات قيمة كبرى لا تقل عن التجربة الإبداعية الشعرية أو النثرية.. وفي هذا الإطار يبقى المنهج التحليلي التكاملي أحسن الصور المنهجية التي تحقق ذلك.. وكان سيد قطب أول من أطلق عليه هذا الاسم ودعا إليه في كتابه (النقد الأدبي) بطبعته الأولى (١٩٤٦م).

أما الدكتور طه حسين فقد دعا إلى منهج سماه المقياس المرّكب وتابعه في هذا الدكتور شكري فيصل في المنهج التركيبي. وحين اكتفى الثاني بالتنظير كان يسعى الأول إلى شيء غير قليل من التطبيق [١٢٠] وهو يتقاطع في كثير من عناصره مع المنهج التحليلي التكاملي.

فالمنهج التحليلي التكاملي يفرض وجوده منذ وقت مبكر؛ وقد تحدث عن سماته غير واحد من الدارسين مثل عبد القادر القط، وعالجه بتوسع شوقي ضيف في كتابه (البحث الأدبي) ويعد إبراهيم عبد الرحمن واحداً ممن حدد عناصره، مثل استناد النص إلى الواقع الذاتي والاجتماعي والطبيعي وانفتاحه على أشياء أخرى ومن ثم إعادة تشكيله فنياً، لأنه قابل للإجراء الفني والنقدي، وغير قائم على التناقض مع المناهج النقدية القديمة والحديثة؛ وإنما يتعاون معها بشكل شمولي في إطار الوحدة في الموضوع والقصيدة والمواقف.. دون إهمال لتحديد وظيفة الأغراض [١٢١].

وحينما أشير إلى المنهج التحليلي التكاملي، ذاكراً هذا الاسم أو ذاك ليس من باب التحيز له؛ أو جعله السابق فيه وإنما بوصفه واحداً من رواد هذا المنهج.

وفي ضوء ذلك نتوخى أن يكون المبدع ممثلاً للنسيج الأول لبنية النص وسياقاته؛ وهو نسيج مرتبط بالزمان والمكان والتاريخ.. و.. أما القارئ فيمثل وحدة النسيج الثانية بما يملكه من خصائص ذاتية ومعرفية ومنهجية.. ويبقى النص مختزناً لعالم لا متناهٍ من الصور والاحتمالات حين ينتهي إلى المستوى الباطني..

وهذا كله يفرض على القارئ أن ينفتح على التراث عامة والأدب والنقد خاصة انطلاقاً من انفتاحه على النص الإبداعي وفي إطار وحدته وسياقاته الفنية، شريطة التخلص من حالة الانتقاء النفعية والتبعية، وتوخي الحذر من استباق تحكيم المناهج النقدية والأدبية والنظريات الفكرية والعلوم المساعدة برمتها عليه[١٢٢]. فالقارئ ينفتح على النص برؤية ذاتية معرفية موحدة وشاملة؛ وفق حالة فطرية نفسية محايدة، وحالة ذهنية لا تلغي الآخر وما يذهب إليه.. أي إنها رؤية تستوعب الذات الشاعرية والكون والزمان والمكان واللغة والأسلوب والوظيفة والهدف.. وإدراك طبيعة الفن والغاية من الموضوع وربطه بالظواهر المتعددة واستيعاب آلياتها، على استبعاد الحقائق المسبقة والهوى والعصبية.. ومن ثم إجراء تقاطع فني مع النصوص الأخرى، دون أن ينسى جنسه، وانتماءه.. ومن ثم فإن قبول الإجراءات النقدية السابقة لا يمكن عزلها عند القارئ عن انفتاح آخر يتجسد بانفتاح المناهج النقدية بعضها على بعض بشكل شمولي واع ومقصود في التجربة النقدية للقراءة.. تفكيكاً وتركيباً لإعادة إنتاج المفاهيم والرؤى الدقيقة. تلك هي رؤيتنا لمفهوم القراءة في ضوء المنهج التكاملي وانفتاح الناقد على الآخر دون حكم مسبق.

ومن هنا نحاول في الفصل الثاني "شعرنا القديم ـ صورة ودلالة" معالجة عدد آخر من الآراء النقدية للشعر القديم منذ العصر الجاهلي حتى نهاية العهد الأموي، لتصبح تجربة القراءة النقدية من صميم نقد النقد، فضلاً عن النقد الأدبي للإبداع ذاته. وحينما تتسع المجالات التطبيقية يتطلب منا ذلك وقفة فاحصة وموضوعية لكل ما نتناوله، لعلها تكون أنموذجاً يحتذى في التحليل والتفسير.

وإذا كنا نؤمن بقوة بما قدمه لنا الجرجاني من مفهوم نظرية النظم المستند إلى اتحاد التركيب النحْوي بوظائفه ودلالاته سواء كانت صريحة أم ضمنية فإننا نؤمن بأن القارئ المكتسب للشروط الموضوعية والمتصف بالشروط الذاتية يستطيع أن يجعل النّص قيمة فنية متجددة العطاء دون أن يفقدها صورة أَصالتها.. وهذا يتطلب منه حيوية خاصة وفعّالة في ربط اللغة ورموزها وإشاراتها بدلالاتها ووظيفتها وأهدافها..

ولهذا نتساءل: إلى أي مدى يُعَدُّ الشعر القديم وثيقة دلالية تاريخية في الوقت الذي يحافظ فيه على مفهوم الصياغة الشعرية؛ بوصفها انزياحاً عن اللغة العلمية الحقيقية؟! هذا ما يجيب عنه الفصل القادم بعد إثبات حواشي الفصل الأول ومصادره.



الحواشي :

(١)- انظر ثقافة الناقد الأدبي ٤ و٦ و٣٢.

(٢)- انظر طبقات فحول الشعراء ٢٤/١.

(٣)- المعجم الفلسفي ٣٤٠ وانظر المذاهب الأدبية والنقدية ١١ وما بعدها.

(٤)- انظر كتابنا: قصيدة الرثاء –جذور وأطوار– فهو دراسة تحليلية لعدد من النصوص في ضوء الوحدة والشمولية، وتغليب الرؤية التكاملية –وإن سيطر منهج ما على دراسة قصيدة دون الأخرى، وانظر المصطلح النقدي ١٩.

(٥)- انظر ثقافة الناقد الأدبي ١٣- ٢٤ و٣١- ٣٨ والمذاهب الأدبية والنقدية ١٧ ومابعدها و٧٧ ومابعدها، والمصطلح النقدي ٢٧- ٢٨ و٥٦ و٨٤- ٨٥ والنقد البنيوي والنص الروائي ٢٦- ٢٩ و٣٤ و١٢١ و١٢٥..

(٦)- انظر ثقافة الناقد الأدبي ٣٣- ٣٤ وبلاغة الخطاب وعلم النص ٣٨ ومابعدها و٤٥ ومابعدها.

(٧)- انظر في سيماء الشعر القديم ٤١.

(٨)- انظر مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ٥٩ و١٦٥ و٢٠٩ وبلاغة الخطاب وعلم النص ٢٥ و٩٧.

(٩)- انظر التفسير النفسي للأدب ١٦ و٢٠- ٢٦ وبلاغة الخطاب وعلم النص ٣٠.

(١٠)- انظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٢٢- ٢٣ و٧٦- ٧٧ وبلاغة الخطاب وعلم النص ٢٥ و٥٣ و٩٧ و١٣٣ و١٥١ وفي سيماء الشعر القديم ٤٣ و٥٠.

(١١)- لسان العرب –(قرأ).

(١٢)- انظر ثقافة الناقد الأدبي ٢٠٢- ٢٠٣ والشعر كيف نفهمه ونتذوقه ٢٩ والرمز الشعري عند الصوفية ٦٩ و٧٨ و٩٣. وانظر ما ورد عن احتفاء العرب بولادة الشعراء وأسباب ذلك في كتاب العمدة ٦٥/١.

(١٣)- انظر الشعر والشعراء ٧٨/١ و١٤٤ وانظر حاشية (٩٨) من الفصل الثاني، وكتابنا إبداع ونقد (ماهية الإبداع) ٢١.

(١٤)- البيان والتبيين ٢٨/٣ وانظر حاشية ٧١- ٧٤ من الفصل الثالث.

(١٥)- الشعر والشعراء ٧٨/١ والعمدة ١٨٩/١.

(١٦)- في الميزان الجديد ١٢٥ والمصطلح النقدي ٢١ (على ترتيب المقبوسين في المتن).

(١٧)- انظر ثقافة الناقد الأدبي ٣٣٥.

(١٨)- في الميزان الجديد ١٧٢.

(١٩)- انظر بلاغة الخطاب وعلم النص ١٨ و٢٢٩ و٢٥٣ وسايكلوجية الشعر ٩ وما بعدها.

(٢٠)- انظر فصول في الأدب والنقد ١٣٣ و١٣٩ و١٤٠ و١٥٠ و١٥٤ و١٥٧ و١٦٠ والتفسير النفسي للأدب ٧٧ وما بعدها و٨٩ وما بعدها ونظرية الأدب ٢٠٣- ٢٠٤ و٢٢٥ وبلاغة الخطاب وعلم النص ٢٥٣ وما بعدها، وإبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ٥٢ وما بعدها.

(٢١)- في الميزان الجديد ١٨٢.

(٢٢)- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ٣٣٩.

(٢٣)- قراءة ثانية لشعرنا القديم ١٣٦ وانظر ما أورده القرطاجني في منهاج البلغاء ٤٨ وما بعدها و٧١ وما بعدها.

(٢٤)- انظر دلائل الإعجاز ٣٤- ٣٥ و٦٦ وما بعدها و٧٠- ٧٩ وأسرار البلاغة ٢١ وما بعدها وفي الميزان الجديد ١٨٥ وموسيقى الشعر ١٧ و٢٨ وما بعدها و٦٥ وما بعدها و١٩٣ وما بعدها و١٩٦ ونظرية الأدب ٢٩ و٣١ وما بعدها وبلاغة الخطاب وعلم النص ١٨ و٢٢٩ و٢٥٣ وفي سيماء الشعر القديم ٢٨ وما بعدها و٣٦- ٣٨.

(٢٥)- انظر قراءة ثانية لشعرنا القديم ٦ وما بعدها.

(٢٦)- انظر التفسير النفسي للأدب ٥٥ وما بعدها و٦٣ وما بعدها والمصطلح النقدي ٩٢- ٩٦ و١٠٠- ١٠٤.

(٢٧)- انظر إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ٥١- ٩٩ و١٠١- ١٢٤.

(٢٨)- انظر نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي (مجلة فصول -مج٣- ع٣- /ومج٤- ع٢/ والمنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ٢١١- ٢٢٢.

(٢٩)- انظر في الأدب الجاهلي ٢٥٧.

(٣٠)- انظر دلائل الإعجاز ٣٤- ٣٦ و٤٣ وما بعدها و٤٩ وما بعدها و٥٥ وما بعدها و٨٠ وما بعدها وأسرار البلاغة ٥ و٢٠ و٥٠ و٦١ و٧١ وفي سيماء الشعر القديم ٤٥.

(٣١)- دلائل الإعجاز ٥١.

(٣٢)- دلائل الإعجاز ٨٧.

(٣٣)- انظر بلاغة الخطاب وعلم النص ١٩٢ وما بعدها و٣٠٦ وفي سيماء الشعر القديم ٢٦- ٢٧ والتفكير البلاغي عند العرب ١٤٦ و١٨٥ و٢٧٥- ٤٤٤ واللفظ والمعنى ٣٧- ١٢٨.

(٣٤)- انظر موسيقى الشعر ١٩٣- ٢٠٢ ونظرية الأدب ٢٠٣ و٢٢٥- ٢٢٦ وإبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ١٤- ٤٨ وفي جمالية الكلمة ١٥- ١٧.

(٣٥)- انظر نظرية الأدب -فصل وظيفة الأدب- ٣١- ٤٣ والتفسير النفسي للأدب ٨١.

(٣٦)- انظر الأساطير والخرافات عند العرب ٣٣- ٣٧ ونظرية الأدب ٢٤٠- ٢٤٢.

(٣٧)- ديوان امرئ القيس ١٤.

(٣٨)- دراسات في الشعر الجاهلي ١٤٢.

(٣٩)- شرح ديوان لبيد بن ربيعة ٢٩٧- ٢٩٩ وانظر فيه مثلاً: ٦- ٢٠ و٢٥- ٣٣ و٥٨- ٦٣ و٧٢- ٧٣.

(٤٠)- حديث الأربعاء ٢١/١ وانظر فيه ساعة مع لبيد ١٨- ٥٤.

(٤١)- التفسير النفسي للأدب ١٠٥.

(٤٢)- انظر الصورة الأدبية ١٠ ومابعدها و١٦ ومابعدها والأساطير والخرافات عند العرب ٣٣ وإبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ١٤٢ و١٥٤.

(٤٣)- انظر الأساطير والخرافات عند العرب ٤٠ والحيوان في الشعر الجاهلي ١٥٩- ١٨٤. ومبدأ التشخيص يقوم على العقل والخيال معاً، والخيال هو تخيّل وتخييل، ولكل منهما مهمته النقدية والإبداعية والنفسية كما يراه ابن سينا وغيره من القدماء، انظر فصول في الشعر ونقده: ٥٢- ٥٤ وراجع فيه ١٦- ١٧ و٤٠- ٤٧، وراجع كتابنا (إبداع ونقد) الفصل الثاني ١٠٧- ١١١.

(٤٤)- انظر حديث الأربعاء ٨٦/١ وانظر فيه ساعة مع زهير ٧٧- ١١٣ ودراسات في الشعر الجاهلي ١٣٣- ١٣٦.

(٤٥)- شعر زهير بن أبي سلمى ١٤- ١٧ و٢٣ و٢٥ و٣٦ و٤٠ و٧٨- ٨٩ و١٠٣ وانظر شرح ديوان لبيد ٣- ٦.

(٤٦)- ديوان النابغة الذبياني ١٥٤ ومجمع الأمثال ١٤٥/٢ (رقم المثل ٣٠٤٦).

(٤٧)- بلاغة الخطاب وعلم النص ٢٧٥.

(٤٨)- ديوان أمية بن أبي الصلت ١٧٧- ١٧٩ و٣٣٨- ٣٣٩ (الثأط: الطين الأسود. الكباب: الطين الملتصق. السخاب: القلادة) وانظر لسان العرب (هدل –حر) والحيوان في الشعر الجاهلي ٣٩.

(٤٩)- انظر الأسس النفسية للإبداع الفني ١٧٥- ١٧٦.

(٥٠)- التفسير النفسي للأدب ٧٤- ٧٥ وانظر فيه ٨٩ ونظرية الأدب ٢٤٣- ٢٤٤.

(٥١)- ثقافة الناقد الأدبي ٢٠٣.

(٥٢)- الأسس النفسية للإبداع الفني ١٨٣ وانظر كتابنا (إبداع ونقد) المدخل ١٥- ٣٨.

(٥٣)- انظر مثلاً في (الشعر والشعراء ٧٤/١- ٨٢ و١٢١- ١٢٥ و١٣٥- ١٣٦ والأغاني ١٠٨/٩ والعمدة ١٢٠/١ و٢٠٤- ٢١٧). وانظر في كتب المحدثين مثلاً: نظرية الأدب ٢٢٤- ٢٢٥. وتتمثل الوحدة النفسية لبناء القصيدة في قول ابن قتيبة؛ ومنه: "أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار؛ فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها؛ إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر.. ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد، وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق؛ ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه.." فالوحدة النفسية في هذا الكلام تتعلق بالنّص من جهة وبالمتلقي من جهة أخرى ومن ثم بالحياة.

(٥٤)- انظر العمدة ١٢٠/١ وانظر كتابنا (إبداع ونقد) الفصل الثالث ١٤٩- ١٧٧.

(٥٥)- حديث الأربعاء ٣١/١.

(٥٦)- انظر الشعر والشعراء ١/ ٩٠ ومثله في العمدة ١/ ٢١٥- ٢٤١.

(٥٧)- منهاج البلغاء ٣١١ وانظر فيه ٣٠٦، وانظر بلاغة الخطاب وعلم النص ١٧٨.

(٥٨)- انظر سايكلوجية الشعر ١٠٣ وما بعدها.

(٥٩)- انظر في سيماء الشعر القديم ٥٤.

(٦٠)- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ٣٤٧.

(٦١)- انظر مثلاً: ديوان امرئ القيس ٨٣ و٩٤ و١٣٢ و١٤٠ و١٤٢ و١٩٧ و١٩٩ و٢٠٧.

(٦٢)- المذاهب الأدبية والنقدية ١٠٦ وانظر الشعر والشعراء ١/ ٧٤ والعمدة ١/ ١٢٠ وقراءة ثانية لشعرنا القديم ٦- ٧ و٧٥ وبلاغة الخطاب وعلم النص ١٠٠- ١٠٣ و١٤٤.

(٦٣)- منهاج البلغاء ٧٧ وانظر فيه ٣٠٢- ٣٠٣.

(٦٤)- في سيماء الشعر القديم ٤٣ وانظر فيه ٢٣- ٢٦.

(٦٥)- المذاهب الأدبية والنقدية ١٠٦.

(٦٦)- ديوان لقيط بن يعمر ٣٥- ٣٦ وانظر فيه العينية ٣٦- ٥١ وانظر الشعر والشعراء ١/ ١٩٩- ٢٠٠.

(٦٧)- بلاغة الخطاب وعلم النص ١٣٧.

(٦٨)- الصورة الأدبية ١٥٣ وانظر فيه ١٨٢.

(٦٩)- المفضليات ٢٢٦ وانظر مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية ٢٦٨.

(٧٠)- انظر كتابنا: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية ٢٦٣- ٢٧١ وراجع فيه بنية مشاهد الحيوان كل حسب نوعه وجنسه.. فقد خصص لتفسير المشهد في بنية القصيدة الجاهلية.

(٧١)- انظر مثلاً لتلك الدراسات: قراءة ثانية لشعرنا القديم ٥٧- ٥٨ و٦٨ و١٣٣ والصورة الأدبية ١٨٢ وما بعدها والشعر الجاهلي —منهج في دراسته وتقويمه- ٢/ ٥٥١.

(٧٢)- انظر نظرية الأدب ٢٣١- ٢٣٤ ومدخل إلى مناهج النقد الأدبي ١١٨ وما بعدها و١٣١ وما بعدها.

(٧٣)- قراءة ثانية لشعرنا القديم ٥٨.

(٧٤)- في سيماء الشعر القديم ٢١.

(٧٥)- انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأساطير. دراسة حضارية مقارنة —د.أحمد كمال زكي، وشعر الرثاء في العصر الجاهلي- د.مصطفى عبد الشافي الشورى واهتدى بالدراسة السابقة؛ والصورة الفنية في الشعر الجاهلي —د.نصرت عبد الرحمن.. وانظر ما يأتي (حاشية ١١٦).

(٧٦)- انظر التفسير النفسي للأدب ٤٧ وثقافة الناقد الأدبي ١١٧- ١١٩.

(٧٧)- انظر كتابنا: الرثاء في الجاهلية والإسلام ١٥٢- ١٦٠.

(٧٨)- انظر مثلاً ديوان امرئ القيس ٩ و١١- ١٣ و١٤ و٢٨- ٢٩ و٣١- ٣٢ و٣٤.

(٧٩)- انظر الصورة الأدبية ١٦ والشعر الجاهلي -منهج في دراسته وتقويمه- ٢/٥٥٢- ٥٥٥.

(٨٠)- ثقافة الناقد الأدبي ٢٦٣ وانظر نظرية الأدب ١١٩- ١٤٠.

(٨١)- انظر دراسات في الشعر الجاهلي ١٧٣ وما بعدها و١٨٧ وما بعدها.

(٨٢)- ثقافة الناقد الأدبي ٣٢٢ وانظر فيه ٢٦٥؛ ويبدو أن الدكتور مصطفى ناصف أخذ الفكرة من النويهي دون أن يشير إليه؛ انظر قراءة ثانية لشعرنا القديم ٥٣.

(٨٣)- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ٣٦٤- ٣٦٨ وانظر بلاغة الخطاب وعلم النص ٥٤.

(٨٤)- في سيماء الشعر القديم ٥٠.

(٨٥)- انظر الحيوان للجاحظ ٢/٢٠.

(٨٦)- انظر الشعر والشعراء ١/٧٤- ٧٥ والعمدة ٢/١١٧ و١٢٣ و١٢٨ و١٥٠- ١٥١.

(٨٧)- انظر ثقافة الناقد الأدبي ٢٧٥.

(٨٨)- انظر نظرية الأدب ١٠١- ١٠٤ والتفسير النفسي للأدب ٢٥ وثقافة الناقد الأدبي ١٢٨ وما بعدها.

(٨٩)- طبقات فحول الشعراء ١/١٥.

(٩٠)- نظرية الأدب ١٨٩ وانظر فيه ١٩١ وما بعدها والرثاء في الجاهلية والإسلام ٢٣.

(٩١)- انظر في الأدب الجاهلي ٦٨.

(٩٢)- انظر نظرية الأدب ٢٢٧.

(٩٣)- انظر اللغة والخطاب الأدبي ١٠٩.

(٩٤)- نظرية الأدب ٢٢٥ وانظر مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ١٥- ٥٧ وبلاغة الخطاب وعلم النص ٢٥ و٩٧ وما بعدها.

(٩٥)- انظر التفسير النفسي للأدب ٢٥.

(٩٦)- انظر المذاهب الأدبية والنقدية ١٢ و١٩ و٢٣ و٥٩ و١٤٦ وما بعدها. والمنهج الأسطوري في الشعر الجاهلي ١٤٩- ٢٠٤؛ وناقش د.وهب رومية في كتابه (شعرنا القديم والنقد الجديد ٣١- ١٣١ باب الحداثة المموهة) أصحاب الدراسات الأسطورية؛ وبيّن ما انتهى إليه أغلبهم من رؤية منحرفة في تفسير الشعر الجاهلي، ثم عرض في باب آخر (محاولات جديدة للتفسير) ما يتعلق بالأغراض والرموز وتفسيرها.. فأغنانا كثيراً عما أردنا قوله، وأفدنا منه غير مرة، كما تثبته الحواشي القادمة، وانظر كتابنا (الحيوان في الشعر الجاهلي ٥٤- ٦٧) وانظر حاشية (٤٩ من الفصل الثاني).

(٩٧)- في الأدب الجاهلي ٦٧.

(٩٨)- في الأدب الجاهلي ٢٠٥ وانظر فيه ٦٨- ٦٩ و١٧٥- ٢٢٦ ويمكن تدقيق النظر في الصفحة ٢٠٧- ٢٠٨ و٢١٦.

(٩٩)- ديوان طرفة بن العبد ٢٨- ٢٩- وتنتهي الأبيات في البيت التاسع والخمسين ص٣٤ وانظر في

الأدب الجاهلي ٢٢٨- ٢٢٩؛ وعلى اختلاف يسير في الرواية.

(١٠٠)- في الأدب الجاهلي ٢٢٨- ٢٢٩.

(١٠١)- انظر حديث الأربعاء ١/٥٥- ٧٦ و٧٧- ١١٣ وراجع فيه ١٨- ٥٤.

(١٠٢)- انظر مثلاً ما ورد في (ثقافة الناقد الأدبي ٢٦ و٦٦ وقراءة ثانية لشعرنا القديم ٥١ وما بعدها وقراءة جديدة لشعرنا القديم ٣٥).

(١٠٣)- ثقافة الناقد الأدبي ٢٠٥.

(١٠٤)- لسان العرب. (ذاب –صعلك) والحياة العربية من الشعر الجاهلي ٢٣٠- ٢٣١ و٣٠٠ وشعر الصعاليك ٨٥- ٨٦ والحيوان في الشعر الجاهلي ٩٦- ٩٧ و١٠٠- ١١٣ ومشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية ٢٦٣- ٢٧١ والشعراء الصعاليك ٢٢- ٢٦ و٤٨.

(١٠٥)- الحياة العربية من الشعر الجاهلي ٣٠٦.

(١٠٦)- الشعراء الصعاليك ٤٧ وانظر فيه ٣٧.

(١٠٧)- انظر شعر الصعاليك ٣٣٤ و٣٤١.

(١٠٨)- انظر شعر الصعاليك ٣١٧ وما بعدها و٣٥٩ وما بعدها.

(١٠٩)- ديوان عروة –ضمن (ديوانا عروة والسموأل)- تحقيق كرم البستاني –٢٤.

(١١٠)- ديوان عروة ٣٨ وانظر الشعراء الصعاليك ٤٨- ٥٣.

(١١١)- ديوان عروة ٥١.

(١١٢)- انظر ديوان عروة ٣٠- ٣٥.

(١١٣)- الأمالي للقالي ١٢٢/٢، والقصيدة طويلة اثبتنا منها مقدمتها.

(١١٤)- انظر المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ٥٦- ٦١ و٧١.

(١١٥)- انظر الحيوان للجاحظ ٢٠/٢.

(١١٦)- انظر على سبيل المثال لا الحصر ما يلي من الدراسات: مواقف في الأدب والنقد –د.عبد الجبار المطلبي، والأساطير والخرافات عند العرب- د.محمد عبد المعيد خان، والشعر الجاهلي- تفسير أسطوري- د.مصطفى عبد الشافي الشورى؛ والإبل في الشعر الجاهلي- د.أنور أبو سويلم، والرؤى المقنعة- د.كمال أبو ديب، والصورة في الشعر العربي- د.علي البطل؛ وراجع ما تقدم حاشية ٧٥، وانظر مجلة فصول- مج٣ عدد٣ ففيه أبحاث عدة عن تفسير الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً؛ وناقش بعضها كتاب "المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ٩١- ١٤٦ و١٤٩- ٢٠٤.

(١١٧)- انظر مثلاً: نظرية الأدب ٢٤٥ وما بعدها والرمز الشعري ٢٧- ٣٣.

(١١٨)- انظر الصورة في الشعر العربي ١٢٣ وما بعدها و١٣٨ وما بعدها وراجع خاصة فيه ١٢٥ و١٢٧- ١٢٨ و١٣٠ و١٤٠ و١٤١. وقد أخذ أفكاراً بعينها من كتاب الأساطير والخرافات عند العرب ٢٥ ولم يشر

إليها، وناقشه صاحب كتاب المنهج الأسطوري ١٠٤.

(١١٩)- انظر نظرية الأدب ٢٤٨ وما بعدها.

(١٢٠)- انظر في الأدب الجاهلي ٢٦٥- ٢٦٨ و٣٠٨ ومناهج الدراسة الأدبية ٧ و٢٢٣ و٢٢٦- ٢٢٧ و٢٣٤ و٢٣٨. وراجع ما ورد عن تعاون المناهج في (ثقافة الناقد الأدبي ٦٥- ٦٧ و٣٨٣- ٣٨٤) وفي الميزان الجديد ١٦٢ و١٧٢ و١٨١.

(١٢١)- انظر قضايا الشعر في النقد العربي ٨٥- ٨٩ و٩٥ و١١٠- ١١٤.

(١٢٢)- انظر التفسير النفسي للأدب ٥٣ وثقافة الناقد الأدبي ٣٤- ٦٧ و٣٨٢- ٣٨٤ وقراءة ثانية لشعرنا القديم ١٣٣ والمذاهب الأدبية والنقدية ١٤٦ و٢٠٣ وما بعدها ومدخل إلى مناهج النقد الأدبي ١٥- ٥٧ وبلاغة الخطاب وعلم النص ٢٥ و٩٧ وما بعدها ٢٣١.

◆ ◆ ◆

المصادر والمراجع

(١)- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي –د.محمد العبد- دار المعارف بمصر- ط١- ١٩٨٨م.

(٢)- إبداع ونقد - قراءة جديدة للإبداع في العصر العباسي- د.حسين جمعة- دار النمير- دمشق- ٢٠٠٣م.

(٣)- الإبل في الشعر الجاهلي "دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث" –د.أنور أبو سويلم- دار العلوم- ١٩٨٣م.

(٤)- الأساطير "دراسة حضارية مقارنة" –د.أحمد كمال زكي- دار العودة- بيروت- ط١- ١٩٧٩م.

(٥)- الأساطير والخرافات عند العرب- د.محمد عبد المعيد خان- دار الحداثة- بيروت- ط٣- ١٩٨١م.

(٦)- اسرار البلاغة- عبد القاهر الجرجاني- دار المعرفة- بيروت- ١٩٧٨م.

(٧)- الأسس الجمالية في النقد العربي - د. عز الدين اسماعيل - دار الفكر العربي - ط٣ - ١٩٧٤).

(٨)- الأسس النفسية للإبداع الفني؛ في الشعر خاصة- مصطفى سويف- دار المعارف- القاهرة- ١٩٦٩م.

(٩)- الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني- دار إحياء التراث- بيروت- د/ت- (صورة عن طبعة دار الكتب).

(١٠)- الأمالي لأبي علي القالي –دار الكتاب العربي- بيروت- (نسخة عن طبعة دار الكتب المصرية).

(١١)- بلاغة الخطاب وعلم النص- د.صلاح فضل- عالم المعرفة- الكويت- عدد ١٦٤- ١٩٩٢م.

(١٢)- البيان والتبيين- للجاحظ- تحقيق عبد السلام هارون- دار الفكر- بيروت- ط٤- د/ت.

(١٣)- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية - امبرتو إيكو - ترجمة وتقديم سعيد بنكراد - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط١ - ٢٠٠٠م

(١٤)- التفسير النفسي للأدب- د.عز الدين إسماعيل- دار العودة والثقافة- بيروت- ١٩٦٣م.

(١٥)- التفكير البلاغي عند العرب- صمادي صمود- منشورات الجامعة التونسية- تونس- مجلد ٢١- ١٩٨١م.

(١٦)- ثقافة الناقد الأدبي- د.محمد النويهي –مكتبة الخانجي- مصر- ودار الفكر- بيروت- ط٢- ١٩٦٦م.

(١٧)- حديث الأربعاء – د.طه حسين- دار المعارف بمصر- ط١١- ١٩٧٦م.

(١٨)- الحياة العربية من الشعر الجاهلي –د.أحمد الحوفي- دار نهضة مصر- القاهرة- ط٥- ١٩٧٢م.

(١٩)- الحيوان للجاحظ- تحقيق عبد السلام هارون- نشر المجمع العلمي العربي الإسلامي- بيروت- د/ت.

(٢٠)- الحيوان في الشعر الجاهلي -د.حسين جمعة- دار دانية للطباعة- دمشق- ط١- ١٩٨٩م.

(٢١) - دراسات في الشعر الجاهلي -د.يوسف خليف- مكتبة غريب- القاهرة- ١٩٨١م.

(٢٢) - دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني. تحقيق محمود شاكر. مكتبة الخانجي. القاهرة. ١٩٨٤.

(٢٣) - ديوان امرئ القيس. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر. ط٤. ١٩٨٤.

(٢٤) - ديوان أمية بن أبي الصلت. صنعة د. عبد الحفيظ السطلي. دمشق. ط٢. ١٩٧٧م.

(٢٥) - ديوان طرفة بن العبد. تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال. مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق. دمشق. ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م.

(٢٦) - ديوان عروة بن الورد (ضمن: ديوانا عروة والسموال). تحقيق كرم البستاني. دار صادر ودار بيروت. بيروت. ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م.

(٢٧) - ديوان لقيط بن يعمر. تحقيق د. عبد المعيد خان. مؤسسة الرسالة. بيروت. ١٩٨٧م.

(٢٨) - ديوان النابغة الذبياني. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر. ١٩٧٧م.

(٢٩) - الرؤى المقنعة. د. كمال أبو ديب. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٨٦م.

(٣٠) - الرثاء في الجاهلية والإسلام. د. حسين جمعة. دار معد للطباعة. دمشق. ط١. ١٩٩١م.

(٣١) - الرمز الشعري عند الصوفية. د. عاطف جودة نصر. دار الأندلس والكندي. بيروت. ١٩٧٨م.

(٣٢) - سايكولوجية الشعر. نازك الملائكة. وزارة الثقافة. بغداد. ١٩٩٣م.

(٣٣) - شرح ديوان لبيد بن ربيعة. تحقيق د. إحسان عباس. مطبعة حكومة الكويت. الكويت. ١٩٨٤م.

(٣٤) - الشعراء الصعاليك. د. يوسف خليف. دار المعارف بمصر. ١٩٥٩م.

(٣٥) - الشعر الجاهلي "تفسير أسطوري". د. مصطفى الشورى. دار المعارف بمصر. ط١. ١٩٨٦م.

(٣٦) - الشعر الجاهلي "منهج في دراسته وتقويمه". د. محمد النويهي. الدار القومية للطباعة. القاهرة. د/ت.

(٣٧) - شعر الرثاء في العصر الجاهلي. د. مصطفى الشورى. الدار الجامعية. بيروت. ١٩٨٣م.

(٣٨) - شعر زهير بن أبي سلمى. تحقيق د. فخر الدين قباوة. دار الآفاق الجديدة. بيروت. ط٣. ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.

(٣٩) - شعر الصعاليك "منهجه وخصائصه". د. عبد الحليم حفنى. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٧٩م.

(٤٠) - الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. إليزابيث درو. ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش. نشر مكتبة منيمنة. بيروت. ١٩٦١م.

(٤١) - شعرنا القديم والنقد الجديد. د. وهب رومية. عالم المعرفة. الكويت. عدد ٢٠٧. ١٩٩٦م.

(٤٢) - الشعر والشعراء لابن قتيبة. تحقيق أحمد محمد شاكر. دار المعارف بمصر. ١٩٦٦م.

(٤٣) - الصورة الأدبية. د. مصطفى ناصف. دار الأندلس. بيروت. ط٣. ١٩٨٣م.

(٤٤) - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. د. جابر أحمد عصفور. دار المعارف بمصر. د/ت.

(٤٥) - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. د. نصرت عبد الرحمن. مكتبة الأقصى. عمان. الأردن. ط١. ١٩٧٦م.

(٤٦) - الصورة في الشعر العربي. د. علي البطل. دار الأندلس. بيروت. ط٣. ١٩٨٣م.

(٤٧) - طبقات فحول الشعر لابن سلام. تحقيق محمود شاكر. مطبعة المدني. القاهرة. ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م.

(٤٨) - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. لابن رشيق. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل. بيروت. ط٤. ١٩٧٢م.

(٤٩) - فصول في الأدب والنقد. د. طه حسين. دار المعارف بمصر. ١٩٣٥م.

(٥٠) - فصول في الشعر ونقده. د. قاسم المومني. المركز العربي للخدمات الطلابية. عمان. الأردن ١٩٩٤م.

(٥١) - فلسفة التأويل (دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي - د. نصر حامد أبو زيد - دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت. ط٢ - ١٩٩٣ م .

(٥٢) - في الأدب الجاهلي. د. طه حسين. دار المعارف بمصر. ط١٠. ١٩٦٩م.

(٥٣) - في جمالية الكلمة. د. حسين جمعة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠٢م.

(٥٤) - في سيماء الشعر القديم. محمد مفتاح. دار الثقافة. الدار البيضاء. المغرب. ١٤٠٣هـ/١٩٨٢م.

(٥٥) - في الميزان الجديد. د. محمد مندور. دار نهضة مصر. القاهرة. ١٩٧٣م.

(٥٦) - قراءة ثانية لشعرنا القديم. د. مصطفى ناصف. دار الأندلس. بيروت. ط٢. ١٩٨١م.

(٥٧) - قراءة جديدة لشعرنا القديم. صلاح عبد الصبور. دار اقرأ. بيروت. ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

(٥٨) - قصيدة الرثاء. جذور وأطوار. د. حسين جمعة. دار النمير. دمشق. ط١. ١٩٩٨م.

(٥٩) - قضايا الشعر في النقد العربي. د. إبراهيم عبد الرحمن محمد. دار العودة. بيروت. ط٢. ١٩٨١م.

(٦٠) - لسان العرب (اللسان). ابن منظور. دار صادر. بيروت. د/ت.

(٦١) - اللغة والخطاب الأدبي. ميشيل ريفاتير. ترجمة سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. بيروت ١٩٩٣م.

(٦٢) - اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب. د. الأخضر جمعي. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠١م.

(٦٣) - مجلة فصول. مج٣. ع٣. نيسان/ أبريل. ١٩٨١م، مج٤. ع٢. آذار/ مارس. ١٩٨٤م.

(٦٤) - مجمع الأمثال للميداني. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. دار المعرفة. بيروت. د/ت.

(٦٥) - مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. عدد من الكتاب. ترجمة د. رضوان ظاظا. عالم المعرفة. الكويت. عدد ٢٢١. ١٩٩٧م.

(٦٦) – المذاهب الأدبية والنقدية. د. شكري محمد عياد. عالم المعرفة. الكويت. عدد ١٧٧. ١٩٩٣م.

(٦٧) – مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية. د. حسين جمعة. دار دانية. دمشق. ١٩٩٠م.

(٦٨) – المصطلح النقدي. د. عبد السلام المسدي. مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله. تونس. ١٩٩٤م.

(٦٩) – المعجم الفلسفي. د. عبد المنعم الحنفي. الدار الشرقية. القاهرة. ط١. ١٩٩٠م.

(٧٠) – المفضليات. المفضل الضبي. تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. دار المعارف بمصر. ط٥. ١٩٧٦م.

(٧١) – مناهج الدراسة الأدبية. د. شكري فيصل. دار العلم للملايين. بيروت. ط٣. ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٣م.

(٧٢) – منهاج البلغاء وسراج الأدباء. حازم القرطاجني. تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت ط٢. ١٩٨١م.

(٧٣) – المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي. عبد الفتاح محمد أحمد. دار المناهل للطباعة. بيروت. ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٧م.

(٧٤) – مواقف في الأدب والنقد. د. عبد الجبار المطلبي. وزارة الثقافة. دار الرشيد. العراق. ١٩٨٠م.

(٧٥) – موسيقى الشعر. د. إبراهيم أنيس. دار القلم. بيروت. ط٤. ١٩٧٢م.

(٧٦) – نحو تحليل بنيوي. د. كمال أبو ديب. راجع رقم ٦٠. مج ٣ ومج٤.

(٧٧) – نظرية الأدب. أوستن وارين ورينيه ويليك. ترجمة محيي الدين صبحي. مراجعة د. حسام الخطيب. مطبعة خالد الطرابيشي. دمشق. ١٩٧٢م.



الفصل الثاني

شعرنا القديم

- صورة ودلالة -

- مدخل.
- آراء ومفاهيم.
- الدلالة الشعرية والحقيقة العلمية.
- نماذج دلالية من الشعر القديم.
- خاتمة.
- الحواشي والمصادر.

١ـ مدخل :

ما يزال شعرنا القديم مصدراً لدراسات كثيرة فنية وأدبية وجمالية ونقدية وفكرية، وهو يعد مصدراً ثراً لجملة من المذاهب الفنية والمبادئ الفكرية التاريخية في ميادين شتى... فالشاعر لم يكن ينطلق من فراغ، وإن كان ينقل بصوره الجمالية كل ما يقع تحت حواسه؛ وتجربته تثرى من اتصاله ببيئته، واليقين الحقيقي موجود تحت حواسنا. لهذا قال القدماء: (الشعر ديوان العرب)، ففيه أيامهم وأخبارهم و عاداتهم و... فشعرنا صورة لحياة القوم وفي الوقت نفسه يدل على إبداع ذاتي لشاعر ما... ومهما يكن من قيمة دلالية تختزنها الصورة الشعرية غير أنها تختلف عن الدلالة العلمية، فشعرنا القديم تعبير جمالي يحمل روح الدلالة على الأفكار والعادات والبيئة... والوظائف والمقاصد.

من هنا نجد أن الشاعر الجاهلي لبيد بن ربيعة كان أشبه بالمصور الجغرافي وهو ـ مثلاً ـ يتحدث عن أطلال أحبته ويؤرخ لنا ما يتعلق بالمواضع التي مرَّ بها...[1] والشاعر الأموي الكميت بن زيد ـ مثلاً ـ وضح لنا بأسلوب استدراجي قائم على الحجة والبرهان كل ما صدر عنه من مذاهب فكرية ودينية... وهكذا هو الشعر القديم صورة جمالية تتجلى فيها روح العلم، مما يجعله وثيقة تاريخية على نحو ما.

وبذلك كله نرى أن الشعر القديم يمكن أن يدرس في ضوء النظريات الحديثة لإثرائه شريطة ألا نخرج هذا الشعر عن رؤية أصحابه، ونقولهم ما لم يخطر في بالهم كما هو عليه ـ مثلاً ـ مقال: الليل والنهار في معلقة امرئ القيس) أو (الشعر العربي وملحمة الساميين) وكلا المقالين نشر في مجلة فصول ١٩٩٥م. فالشعر بل الأدب ذو قيمة دلالية في نواحي الحياة والفن يعبر عن مبدعيه وعصرهم وبيئتهم... والصورة الشعرية وحدها تبيح لنا أن نثريها بمقدار ما تسمح لنا بذلك.

ونحن إذ نختط هذا الأسلوب من القراءة إنما نجعلها قراءة مكثفة لكل ما تبنيناه في الفصل الأول من أساسيات ومبادئ... تتمثل أول ما تتمثل بالقراءة الواعية

---

1 - راجع ما تقدم ٣٥ — ٣٦ .

للنصوص الإبداعية، ولنُصوص نقد النقد؛ المنطلقة من مفهوم التذوق الجمالي كأصل تستند إليه فَعَّالية القراءةالحَدْسية و الموضوعية المنهجية والمعرفية... فحَالة الناقد النفسية والاجتماعية والثقافية والفنيّة والنقدية حالة حَدْس وتذوق؛ ومن ثم تأثر غير منحرف ولا شاذ... وهي قراءة نقدية أساسها النص ذاته بوصفه أنموذجاً إبداعياً من جهة وباعتباره قراءة استكشافية عند المتلقي من جهة أخرى. وأي نصّ - إذا قطعناه عن سياقه الشمولي - إنما يجسد بنية جزئية ممثلة لبنية شمولية أكبر، مهما اتصفت البنية الجزئية بالاستقلال.

ولعل هذه العملية النقدية لا تلغي التمييز بين وحدة وأخرى؛ لما يميزها من تحول فني في السياق العام... بيد أن هذا التمييز لا يلغي الصلة القائمة أصلاً فيما بينها. فالنقد الأدبي على تفاعله مع وحدة النص الكلية باعتبارها موضوعاً ذا أبعاد فكرية عامة.... يظل مكوناً في عناصره الفنية من وحدات صغرى فنية وموضوعية. لهذا فإن هذا الفصل يوافق أحدث ما توصلت إليه نظريات النقد الأدبي "النص صورة وسياق"، ويلامس شغاف نظرية أخرى "النص بنية ورؤية"، ولا يبتعد عن شفافية ما أبدعه أجدادنا الأفذاذ في تصورهم لمفهوم "الصورة والمضمون". ولعل أحدث نظريات عالم اليوم - على نضجها، فكراً ومنهجاً وتقنية - تعود بملامحها إليهم.

وفي صميم هذا الوعي نحاول أن نتلقى الشعر القديم بوصفه ماهية جمالية للأشياء والظواهر والمجتمع، ما جعلنا نطلق على هذا الفصل ((شعرنا القديم/ صورة ودلالة)). وقد فرض علينا منهجه أن نعرض لجملة من المفاهيم الحداثية في الصورة الشعرية كما انتهت لدى الغرب، لندرك - في ضوئها - أن أصحابها أخلصوا فيها لأدبهم وتراثهم وحاضرهم...، على حين أن النخبة المثقفة لدينا لهجت - غالباً - بالنظريات الغربية، وطبقتها على أدبنا دون مراعاة لطبيعته ووظيفته، ودون مراعاة لطبيعة الأمة وخصائصها. ولهذا كان لزاماً علينا أن نحقق كلمة أولى في البحث بعنوان "آراء ومفاهيم"؛ وقد خلصت - من بعد - إلى تحديد مفهوم الصورة والدلالة. ولما خشينا أن يلتبس الأمر بين الدلالة الشعرية والحقيقة العلمية عقدنا كلمة ثانية لتوضيح ذلك مقيدين حدود كل منهما. ومن ثم وقفنا عند نماذج دلالية من الشعر

القديم، فتناولنا بعض تفسيرات دلالية من أصحاب مذاهب الحداثة العاجزة، وسقنا مثالاً إيجابياً، لنرى الفارق بين هذا وذاك، في استيعاب الأصول، والمنهج، والثقافة، ومجمل النظريات النقدية الحديثة...

وشرعنا نتأمل تلك النماذج الدلالية المحصلة في الصورة الشعرية ونتخلها في إطار ارتباطها بعدد من الظواهر النفسية والاجتماعية والتاريخية والفكرية والطبيعية، وغيرها، مستدلين بما وقع لنا من الشواهد دون انتقاء أو إحصاء، ولكننا أحلنا على شواهد أخرى... وكلها أكدت أن الشعر القديم يعد من أهم الوثائق الفنية المعبرة عن حياة الأمة، وثقافتها ورقيها العقلي، وهي تنتقل من مرحلة حضارية إلى مرحلة حضارية أخرى.

وإذا كان ليس بإمكان المرء أن يعيد كل النماذج الدلالية فإن ما أوردناه كاف - كما نعتقد - لإجلاء ما ينعقد هذا الفصل له، فالعاقل تكفيه قطرة واحدة من ماء البحر ليعرف ملوحته...

إن القراءة النقدية قراءة مزدوجة كالفصل السابق. فهي قراءة نقدية للإبداع، وقراءة ذاتية وموضوعية لما كتب فيه من نقد. وحين نقرن هذه بتلك إنما نسعى إلى القبض على الحقيقة... ومعرفة القوة النقدية المشعة التي انبثقت من الصياغة الشعرية المتوهجة الحاملة لدلالة بعيدة الإيحاء توضح ماكان يملكه الجاهلي من قدرات وافكار وعادات ومشاعر... ولعل أهم أثر تتركه فينا ما يترسخ في الاستجابة الفطرية ثم العقلية العلمية للصياغة الشعرية الجمالية البعيدة عن حرفية العمل الفني، أو انغلاقها على حدود معارف الناقد وذوقه المرهف، وتذوقه السليم...

إن صفة الشعرية (Poetics) باعتبارها مجموع مكونات نص ما (كاللغة والصور والخيال والموسيقى والعاطفة) والعلاقات التي تقوم بينها في النص إنما تتجسد أول ما تتجسد في الرؤية (Idealism) التي ألبسها المبدع نصّه الأدبي، وهو داخل فيه شاء المتلقي أم أبى كونه حصيلة الخبرة والثقافة الخاصة المصبوغة بذات تتفرد من ذاتية مبدع آخر، وإن شكّلت الثقافة العامة تصورات ذهنية مشتركة بينهما .

لذلك تختلف نُصوص الشاعر ذاته فيما بينها تبعاً للرؤية المقدمة فيها؛ ومن ثم تتلبّسُ بحالته النفسية والاجتماعية والثقافية والتاريخية والجغرافية...

ومن هنا تصبح المكونات الفنية وبخاصة الإشارات اللغوية دلالية قريبة وبعيدة؛ حقيقية ومجازية، حسية ومجردة... أي إنها ليست إشارات حرة ومطلقة يعبث بها القارئ مهما أوتي من ملكات وقدرات ذاتية وموضوعية. فالإشارات اللغوية التي تحدث أثرها في القارئ تظل مشدودة إلى المبدع في طاقاتها البلاغية اللغوية لإيصال الرسالة التي يرسخها في لغته وتراكيبه الفنية، وهي رسالة يقصد إليها عقله بوصفها أساس المعنى؛ وإلا أصبح النقد فوضى، وغدت القراءة عبثاً...

وذلك ما نتبينه في حديثنا الآتي عن (آراء ومفاهيم).

٢- آراء ومفاهيم:

تسمع بين الفينة والأخرى أصواتاً مضطربة تائهة بين التأصيل والتحديث، وربما علا بعض منها متجهاً نحو الثقافة الغربية المجلوبة ظناً منه بحسن كل شيء وفد منها، وظناً منه بعجز الثقافة العربية الإسلامية الموروثة.

ولهذا اتخذت الدعوة للحداثة العربية أشكالاً كثيرة في مجال الحياة والفن، ولبست زينات جذابة في الأدب والنقد مثل "الأصالة والمعاصرة" "والقديم والجديد" "والطبع والصنعة" "والصورة الجمالية" "والفن للفن" "والإحياء والتجديد" وغير ذلك. وطفقت تتحدث عن أمور شتى تتصل بالصورة أو الدلالة أو المضمون، أو اللفظ والمعنى أو طبيعة الشعر ووظيفته، وكل ما يتعلق بها من مشكلات الصدق والكذب، أو التخييل والتخيل... فنجحت تارة وأخفقت تارة أخرى. فالحداثة في أصل فلسفتها منهج جديد للتغيير والتطوير؛ وثقافة قادرة على تأسيس الوعي والتبصير بالحياة... ومن ثم يصبح النص الإبداعي الحداثي استحضاراً للوجود الحيوي الفاعل... وهذا يثبت أن الحداثة الشعرية تتطلب تنوعاً في المضمون وإثراءاً لموضوعاته؛ وتجديداً في أساليبه وطرائق التعبير فيه، وليست محاكاة لأنموذج غربي واحد أو أكثر. وإذا كانت المثاقفة اكتساباً للتقنية والمناهج والفنون فإنها لاتعني التبعية والتقليد، فالمرء يتحرك بأقدامه لا بأقدام الآخر؛ وكذا يقال في

الروح الثقافة والأدب والنقد، و... فالحداثة الشعرية سعي حثيث لاكتشاف حلم إبداعي جديد، وكذا يقال في النقد فهو قوة متوثبة تكشف مكونات النص وتحدد ملامح أسراره تفسيراً وتأويلاً...

وإذا كان التطور الحضاري شرطاً لرقي الأمم وعلو شأنها - وكل رجة حضارية في الأمم الحية توقظها من سباتها لتتلمس واقعها وحاضرها، وتبحث عن أصالتها، وتتغذى من غيرها دون أن تفقد توازنها بين الأصالة والمعاصرة - فإن ما يحدث في وطننا الكبير وفي أمتنا العربية الإسلامية لا يختلف عما يجري لدى الشعوب كلها... فكل مقهور مغلوب متخلف عن ركب الحضارة يسعى إلى تقليد السابق والأقوى ليتجاوز الواقع المر في التخلف المادي والتقني والأدبي... والفني... والعلمي، والاقتصادي...

وهذا كله أمر لا مراء فيه لأننا وجدنا جملة من أبناء أمتنا فتحوا عيونهم على حضارة الآخرين في بلاد العالم فقطفوا منها زاداً من عطائها ينسجم مع الموروث الفكري والديني والفني... وقدموا فوائد جمة لأمتهم مستقاة من تلك الحضارة، ولم تخدعهم صورة الإشراق الباهر في معطياتها...[1] بينما رأينا باحثين آخرين أخذوا بما يجري في الغرب من تقدم تقني خاصة، وتحول اجتماعي وفكري وأدبي وفني عامة لأنهم يؤمنون بأن الغرب ما تقدم إلاحين تبنى فلسفة جديدة واعتمد آليات تواكب تلك الفلسفة، وعلينا أن نتبعهم في ذلك وأن نقطع كل صلة لنا بماضينا. هكذا أدركتهم الحداثة الغربية بكل عناصرها فذابت شخصيتهم فيها، فتخلوا - رغبوا أم لم يرغبوا - عن أصالتهم، لأنهم أرادوا أن يعيشوا الواقع الجديد بكل مفهوماته وصوره في الحياة والفن.[2] فلو دخل الغرب جحراً لدخلوا فيه... فقد اهتزت القيم عندهم بكل أشكالها وماجت صور الحياة العربية بتراثها وأدبها وفنها وعاداتها وقيمها أمام الحضارة الوافدة الغازية التي آلت المثال المحتذى في تصورهم.

ثم أوهمت حرفة الحداثة عدداً من الباحثين، فظنوا أن هناك صراعاً بين قديم لا يناسب واقعنا لأنه متخلف، وبين جديد وافد فيه الخلاص من آثار القديم البائد...

وعلى الأدب أن يواكب كل ما هو جديد فيعبر عن الواقع بطرائق جديدة...

لهذا كله فقد الماضي شرعيته التاريخية عند أمثال هؤلاء[٣]، وحدث شرخ كبير في جدار الثقافة العربية عامة والموروثة خاصة، وتشتت التصور لها مثلما حدث انفصام وانفصال بينهم وبين الجذور... فتباينت الآراء، وتبلبلت الأفكار، وانتهت حال الأمة في أدبها وفنونها إلى تبعثر مرعب.... كان آخرها التشتت حول الصورة الفنية في الشعر، و ظاهرة التشكيل الجمالي في الفن... فأرباب الجمالية (Esthetics) انتصروا للصورة على الدلالة، وجعلوها مقصودة لذاتها عند المبدع قديماً وحديثاً. فالتشكيل الجمالي لديهم ((فكرة فحواها أن العمل الفني جسم، أي إنه غير ما يسفر عنه الإنتاج والمجتمع والمنطق العقلي... فالأثر الأدبي الذي يبدعه الفنان يتطور بعد موته، ويكشف للناس عن مضمون فيه متجدد ومفاجئ دائماً. إن الفنان وهو الذي يؤلف عمله الفني لا يدرك نسبة واحد بالألف من تفسيراته الممكنة)).[٤] فالمؤلف قد مات حين انتهى من إبداع نصه، ولا شأن له. فقارئ العمل الأدبي - وفق هذا المدلول - متهيئ دائماً لتعددية في المعنى واكتشاف ((دائم لما وراء النص في كل قول))[٥] وصورة.

وهذه الرؤية جذبت الغربيين إليها، لأنها لم تنفصل عن أدبهم النثري وظلت في تطور مستمر منبعاً للبهجة الإبداعية المتصاعدة، وهذا ما أكسبها سحراً أخاذاً فظلوا على ارتباط بها.[٦] فالحداثيون الغربيون اقتبسوا مما لديهم من آداب قديماً وحديثاً، ولهجوا يدافعون عنها، محللين إياها ومناقشين صيغها ومضمونها دون أن يفصلوا بين القديم والجديد، وظلوا ينظرون إلى الصور المجازية بإمعان، حتى استطاعوا أن ينقوا الألفاظ من الخيال أو المجاز؛ فالخيال شيء والمعاني شيء آخر، فلم ((يعد يصل بينهما أي منطق أو قانون...))، فالصور الخيالية تتصرف ((من تلقاء نفسها في مجالها الذي هو خيالي بالقدر نفسه)).[٧] وأصبح الجمال العقلي ((الملجأ الوحيد للفن الذي قطع صلته بما للعالم من جمال حسي... إذ بمساعدة النص يصبح ما وراء النص ملموساً)).[٨]

وما زال الحوار مفتوحاً في الغرب حول الصورة الشعرية، والجماليات الفنية في ضوء التحولات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية... و... ظهور نظريات أدبية ونقدية هنا وهناك... أما عندنا فأخذ كل شيء كما هو، وطبق نقاد الحداثة ذلك حرفياً على أدبنا القديم والجديد. ولما كان نقاد الشعر القديم غائبين جعل بعض النقاد الحداثيين ساحته مضماراً للجري كما يحلو لهم بحجة إغنائه، واستهوتهم مظاهر إسقاط عدد من النظريات والمذاهب النقدية الحداثية على الشعر القديم والحديث.[9] فانتهوا إلى شبحية مغرقة في التعبير والأفكار، ولا سيما حين عالجوا أغراض الشعر كالمديح والهجاء، والغزل والرثاء... وكذلك رضوا من الشاعر قوله لأنه شعر فيه صفة الجمال... وهم يعلمون أنه يتزيد في شعره ولم يدرك عدد من النقاد المحدثين أن صرخة النجدة قد تتحول إلى ضرب من الجنون ولا سيما حين استهلوا قراءة الصورة في إطار نظريات الغرب، ومحاولة البحث عن نظام جديد يختلس العقول، ويقتل الحلم المأمول. وهكذا طفق أنصار النقد الغربي يعيدون إبداع الصورة الأدبية والنقدية من خلال تصورات بعيدة عن الشخصية العربية، إن لم نقل إنها متناقضة معها. ةهكذا وقعوا في الانحراف والمبالغة؛ إن لم نقل: التضليل والتبعية. مايجعلنا ننكر الإيغال والمبالغة في دراسة الشعر؛ لأنهما كما نعتقد من عوامل التضليل. ولعل هذا ينقلنا ـ دون تباطؤ ـ إلى قراءة مفهومي الإيغال والمبالغة في الشعر القديم، فهما يختلفان عماهما عليه لدى المحدثين . فقد ورد كل منهما في إطار السياق الفني المعبر عن الواقع الاجتماعي والنفسي والتاريخي... وفي إطار اللغة الاستعارية والمجازية... فالعرب يستعيرون المعنى لما ليس له وكذلك الصور... فيقاربون ويناسبون فيما بينهما، إن لم يكونا متشابهين. وما أحسن ما قاله ابن طباطبا في هذا المقام ((فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض)).[10]
ومن ثم فإن من أهم مكونات عمود الشعر الناحية الدلالية والناحية الجمالية في (شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته؛ والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه...). لهذا كله فالإيغال لم يكن ضرباً من العبث عند الشاعر القديم وإنما كانت له مسوغاته الذاتية والموضوعية والفنية، وفي أي غرض يتناوله ويسعى إليه

،أي إن الإيغال ـ بهذا الوعي ـ ضَرْب من التخييل يستند إلى الحذف والإضافة، بوصفه صدى للصوت الداخلي عند الشاعر. وكل ناقد حصيف متأنٍ يمكنه الكشف عن الأسرار الكامنة وراء الإيغال والمبالغة بما يحمله من معان تتشكل في حالات الحضور والغياب، الحقيقة والخيال. وقد أجال نقادنا القدامى فكرهم لمعالجة هذه القضية، ولم ينسوا أن يربطوا بينها وبين الكذب والصدق.[11]

وهَبْ أن الإيغال حاصل في الشعر، فهو إيغال ممتع ومؤثر ومفيد، لأن الشاعر ـ وهو يغوص في صوره الشعرية ـ يتكئ على مصادر تتآلف فنياً، وفي طليعتها الذات والتجربة والثقافة والبيئة... فيعيد خلقها وصياغتها صياغة فنية جديدة... فيجمع ويصطفي، ويلغي ويضيف... ولكنه ـ على الرغم من دقة انتقاله بين صوره من العام إلى الخاص أو العكس فيسلمك من شكل إلى شكل ـ لا يستطيع أن يستر عنك حقيقة الدلالة الشعرية التي تظل شامخة وساطعة لكل عارف بالشعر... فالصورة دلالة فنية في سياقها الزماني والمكاني أولاً، وفي إطارها الذاتي والثقافي ثانياً. فهي تنطلق معبرة عن شيء ما في النفس أو الواقع أياً كانت طبيعتها من الجودة أو الرداءة، أو الصدق أو الكذب... والشعر الجيد يأسر العواطف ويأخذ بالألباب دون مقدمات أو استئذان أو عوائق... وبهذا كله لم يعد الإيغال حشواً ولا إغراقاً في الوهم؛ إنما هو أسلوب بلاغي فني يقدم فيه الشاعر معنى إضافياً، ولو زادت ألفاظه عن الحاجة. وبناءً على ما تقدم علينا ألا نعيش دائماً حالة من التغير في الحياة والفن، وإن كانت حالتنا الراهنة تعاني صدمة حضارية تكشف عن تخلفنا التقني والعلمي والمنهجي. مما أدى بنا إلى الارتياب بأدبنا وقيمنا بل أصالتنا... فالثقافة المعاصرة، على الرغم من أنها تملك ((من أدوات الدرس الأدبي أضعاف ما كان يملكه الجيل الماضي))[12]؛ غير أن معظم أفرادها عاشوا أزمة انقطاع مع التراث والواقع والمجتمع، لأنهم أرادوا للشعر أن يغدو صورة من صدى النفس وانطباعاتها لا في منبعها عند المبدع، بل في منتهاها عند المتلقي... والسبب في الوقوع في تلك الأزمة عَجْز أصحابها عن استلهام معطيات الثقافة الغربية وإبداعاتها أولاً، وعن الانسياق وراء ظنونهم ثانياً، ثم عدم القدرة على وعي ثقافتهم الأصيلة، إذا

أحسنا الظن بما يفعلونه، وبحسن انتمائهم.

وأشرنا فيما تقدم إلى مسألة الكذب في الشعر؛ ومقولة العرب القدماء: أعذب الشعر أكذبه... وهذا المفهوم للشعر يلغي عنه صفة الوثيقة الدلالية التاريخية عند بعض الدارسين، ويكسبه الخَصائص الجمالية الممتعة... ونرى أن عناصر الجمال ليس بالضرورة أن تكون محصورة بالخيال البعيد أو التخييل الوهمي غير الحقيقي... بل قد يكون الجمال ثم الجميل الممتع والمفيد منتزعاً من عناصر الصدق والخير المطلق... فالبهاء والجمال لا ينشأ خارج الزمان والمكان والنفس. ثم إن التشكيل الجمالي اختزان لطاقة جمالية واعية في المشاعر والذهن... والفن الحقيقي المبدع والمؤثر ((لا يحتاج للاعتراف بموارده على أنها واقع))[١٣]، وليس مجرد انطباعات عاطفية وذاتية دون أي وظيفة نفسية أو اجتماعية أو فكرية أو... في الوقت الذي يؤدي وظيفة جمالية وفنية.

ولهذا كله فإننا لا نطالب النخبة المثقفة عندنا وفي طليعتها نقاد الأدب والفن بأن تؤدي ما قامت به الطليعة المثقفة في أوربا وأمريكا وغيرهما، ولا أن تكون رائدة في تشكيل البنية الفكرية والثقافية والفنية الصحيحة، ولكننا نطالبها بأن تكون متفقة مع ذاتها أولاً، ومقتنعة بأن ما قدمته لم يكن خالصاً لخدمة الحقائق العلمية البحتة ثانياً، على عظمة الشعار الذي قدمته لها الرومانسية الغربية الداعية إلى الإحساس بوحدة العالم والإنسان[١٤].

لقد فقدت النخبة لدينا - غالباً - الأداة الدقيقة والموقف الصحيح في معالجة الحياة والفن وبخاصة حين اضطربت رؤيتها لكليهما. وظهر أثر هذا الاضطراب في الناس، سلوكاً وفهماً وارتباطاً بالمبادئ والقيم... بينما كانت الطليعة في الغرب مخلصة لذاتها وشعوبها وأدبها وتراثها، ورائدة في تشكيل الواقع الجديد على الساحة الأدبية والنقدية على شدة التحولات التي شهدتها في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، إن لم نقل: إنها رائدة في تشكيل مفاهيم الحياة الجديدة وقيمها في كل مرحلة مرت بها.[١٥]

فـالوعي النقـدي و الأدبـي والفـني عنـدها حـوار لا يتوقـف والتـزام بالنمـاذج البطوليـة الموروثـة في أدبهـا وتراثهـا... إذ كـان كلاهمـا مـصدراً أساسـياً يعـين علـى التطور التاريخي والاجتماعي والفكري والفني... ولهذا قال غنكور:

((إن جهودنا موجهة من أجل أن نحفظ لأحفادنا تصويراً حياً لعصرنا بوساطة تسجيل اختزالي لاهب يشمل الأحاديث والرسم...))[١٧] وهـذا يعني أننـا لا نبتغـي غاية جماليـة فحسب وإنمـا نريـد تحقيـق رسـالة اتـصالية تـرتبط بالأجيـال في كـل زمـان ومكـان... ولعل مـن أهـم مـا خلـص إليـه عـصر التنـوير في أوربـا نقـد فكـرة العمـل الأدبـي، فهـي ((فكـرة مجـردة ألبـست صـورة: هـي لوحـة ومعانـاة. فالناحيـة الفنيـة عندهم مضمون تحول إلى شكل.))[١٨] ثم أصبح النص في منظور البنيوية التوليدية بنيـة موجـودة في بنيـة محيطـة. وهـذا يـبرز بجـلاء أن هنـاك دوالَّ ثابتـة وأخـرى متغيرة ومتحررة... كما أنه يوجد دوالّ ثابتة تتغير مدلولاتها تبعاً للسياق والرؤية.[١٩].

وفي ضوء ما تقدم ندرك أن ما جرى عندنا من قبل نقاد الحداثة المتغربة ليس إلا حداثة غريبة، ولا سيما حين سعت إلى إقناع الأجيال العربية بأدواتها [٢٠] المجلوبة من كل حدب وصوب، يغريها في هـذا زخرف القـول لا مـا يلائم أدبهـا. ولـو أفلحت لقوَّضت كل شيء جميل في تراثنـا، إن لم نقل في حياتنـا. ولكـن الـذي يعزينـا عـن هذا الأَذى أن البقاء للأصلح، وأن كل غريب يفد ولا يستقر إن لم ينسجم مع أدبنا.

ولعل ما يقوي اعتزازنا بذاتنا وأدبنـا مـا يقدمـه بعض المستيرين المحـدثين، ومـا أمـدنا بـه أجدادنـا مـن مواقـف فكريـة وثقافيـة في مناقـشة كـل مـا وفـد إلـيهم مـن الحـضارات الأخـرى، فأخـذوا منهـا كـل مـا ينـاسـب فكـرهم وأدبهـم، واسـتُبعد الباقي. فكان الشعور بالإحياء والتجديد يمنحهم آفاقاً حضارية من جهة ويكسبهم طرائق ثرية وإيجابية من جهة أخرى. فلم يكن اعتزازهم بأدبهم ليمنعهم من مناقشة مـا يقتـضيه التطـور الحـضاري الـذي يفرضـه علـيهم في مناقـشة ذلـك. وربمـا كانـت قضية الـصورة والمضمون، أو مسألة اللفظ والمعنـى في الـشعر مـن أبـرز المشكلات الأدبيـة الـتي عالجوهـا[٢١]، ومـا زالـت حتـى اليـوم جملـة مـن تلـك المشكلات تجـذب الباحثين إليها.

وفي صميم تلك القضية يعود السؤال إلى الظهور: إلى أي مدى يمكن أن يعد الشعر القديم وثيقة تاريخية أو اجتماعية أو فكرية أو دينية... أو ؟

وللإجابة عن هذا الاستفسار انعقد هذا الفصل الذي يعرض للصورة والدلالة في الشعر القديم، فنحن ممن يؤمن بأن الشعر يعد وثيقة مهمة على نحو من الأنحاء في كثير من الاتجاهات المشار إليها سابقاً. فالصورة الشعرية لدى الجاهليين والإسلاميين ـ كما نعتقد ـ لم تكن محايدة، فهي تحمل في ذاتها خصائص واقعهم، وتعبر بكل دقة عن كل ما يقع تحت حواسهم، ويعتلج في مشاعرهم.

ومصطلح الصورة معروف للقدماء من النقاد، وإن أخذ يشيع هذه الأيام ليدل على غايات منعقدة في نفوس المحدثين...[٢٢]

ومصطلح الصورة عندنا يسعى إلى الإفادة مما لدى الباحثين قديماً وحديثاً، وإن كان منطلقه الأصيل مبنياً على ما قدمه لنا الناقد الفذ عبد القاهر الجرجاني المتوفى (٤٧١هـ) في كتابيه "دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة". فقد درس الصورة الشعرية "الهيئة" بشفافية مبدعة، فأضاف إضافات شهدت بتقدمه على كثير من معاصريه.

فالصورة الشعرية هي **((تلك الألفاظ التي ينظمها العقل الممزوج بالعواطف والخيال في كل زمان ومكان))**.[٢٣] **وهذا التعريف** يوافق العناصر الأساسية التي يقوم عليها مفهوم الشعرية، الذي بدأنا به، ثم ما عرف لها من مفاهيم أخرى، باعتبار الشعرية هي تاريخ الشعر وتقنياته المتعددة على مدى العصور.

لهذا فالصورة الشعرية هيئة سياقية متعددة الإيحاء في ذاتها، لما تحمله من دوافع ونزعات ذاتية وموضوعية هيجت مشاعر مبدعها ومخيلته. أي أن حواس الشاعر تتلقف ما تشعر به وتعبر عنه بصيغة جمالية موازية للوسط المحيط، وفي الوقت نفسه تعبر عن الواقع التاريخي والثقافي والاجتماعي للعصر الذي يعيش فيه[٢٤]. فاللفظ المفرد ـ على دقة تمثيله للبيئة والعصر ـ لا ينفصل عن السياق الفني لما تؤديه الصورة، فكل منهما يعانق الآخر، أما اللفظ التراكمي ـ على ما يحتوي شكله من معانٍ ـ فلا فائدة كبيرة ترجى منه. فالصورة الشعرية تؤكد إحساس

المبدع ووعيه في آن معاً، وتثبت أنها صيغة جمالية موازية للواقع، وليست محاكية له على حد مذهب أرسطو[٢٥] ومن تبعه من الباحثين العرب القدماء كالفارابي صاحب الأقاويل المخيلة أو الأقاويل المحاكية للواقع الحقيقي، وإن جعل تلك الأقاويل منقسمة إلى أجزاء ينطق بها الشاعر في أزمنة متساوية. وغرضها عنده - كما يبدو للنظر - أن المتلقي ينهض إلى فهم الشعر في ضوء الغاية النفعية التي يرسمها الشعر؛ وهو ما تبناه حازم القرطاجني أيضاً.[٢٦] وحين نحرص على إثبات الموازاة في الفن لا يغيب عن بال أحد أن الواقعية تعد من أبرز سمات الشعر القديم. ولكنها واقعية فنية جمالية تستند إلى الإحساس قبل أن تستند إلى الأثر الموضوعي والبيئي والتاريخي... فالشعر انفعال وجداني يؤثر في النفس؛ وصيغة فنية جمالية؛ يلتذ الوجدان بها مع العقل؛ بما يملكه من خصائصه الشعرية داخل العلاقات المتشابكة بين عناصره المتعددة ليبلغ الوظيفة الشعرية، التي أطلق عليها كمال أبو ديب في كتابه (في الشعرية - ٥٩) وظيفة الفجوة أو مسافة التوتر التي ربطها بطبيعة الشعر.

ومهما قلبنا رأيه على وجوهه لننفي هذا الأثر تظل الصورة الشعرية صياغة جمالية للظواهر النفسية والاجتماعية والتاريخية والدينية والطبيعية، لأن المبدع لها لا ينطلق من فراغ. وهذا يعني أن الصورة الشعرية تمثل سياقات دلالية متعددة للذات والواقع والبيئة والتاريخ والثقافة، أي أنها وثيقة دلالية على نحو من الأنحاء. ولكنها لا تشبه الدلالة العلمية، أو الحقيقة العلمية التي يقدمها علم من العلوم، فالعلم شيء والأدب شيء آخر. وبهذا كله لا يمكن أن يقع ظلم من أي نوع على الشعرية ومعارفها، على اعتبار أن الشعرية في بعض وجوهها هي مجموعة المقولات والقوانين التي تنظم حقلاً معرفياً ما، وتعبر عن وظائفه وهويته، طبقاً لما انتهى إليه كمال أبو ديب في وظائف الشعرية من خلال كتابه المذكور قبل قليل...

ولعل الفارق بين ما هو شعري وما هو غير شعري يتضح لدينا في الفقرة التالية.

٣ ـ الدلالة الشعرية والحقيقة العلمية

تبين لنا مما تقدم أن الصورة الشعرية بنية تركيبية متناسبة من اللفظ والتأليف والتخيل... أو هي هيئة سياقية فنية توحي بمشاعر أصحابها وأفكارهم، وتتأثر بالوسط المحيط زمانياً ومكانياً. فالطبيعة الفنية تقوم على عناصر تنتهي إلى غايات منعقدة على النية التي بني عليها النص الشعري، مما يدل على أن هناك علاقة تبادلية بين الشكل والمعنى... فالصورة في سياقها التركيبي إنما هي جسم حامل للدلالة المتسقة مع الدوافع الذاتية والمرتبطة بالبواعث الموضوعية المكونة لها.

ويبدو أن البحث في قضية الدلالة أخذ اهتماماً كبيراً لدى النقاد القدامى في تاريخنا، على الأقل منذ عهد الجاحظ المتوفى (٢٥٥هـ)، وما زالت المناقشة تنمو وتتطوّر حتى تلقفها النقد الحديث. فصارت تتخذ لنفسها أشكالاً تنظيرية في اتجاهات عديدة تكتسب صفة النظرية مثل "البنية والرؤية"، وهي من أهم قضايا النقد في عصرنا.[٢٧]

ولهذا يرى بعض الباحثين المحدثين أَنَّ ((على بنية النص أَنْ تجسد رؤية مبدعه للعالم من حوله))[٢٨]. وهي رؤية استشرافية بعيدة الغور للعالم الذي يعيش فيه المبدع... وقد تصبح وظيفة الشعر خلخلة العلاقات القائمة من جهة الرفض والتحريض.

فالمبدع ـ ولا سيما الشاعر ـ محكوم بمدى ما يعيه من مدخلات ذهنية، وبمدى قدرته على صياغة تأثراته بأسلوب موح ومؤثر، بل ممتع ومثير... وإن فقدت صورته الفنية هذه الملامح حرمت من الخلود وضاع تأثيرها كلما مر الوقت عليها، وصارت مجرد شكل فني ينتمي إلى عصر ما، ولم يعد صالحاً إلا لاستدعائه إلى شهادة تاريخية ليس غير؛ وهذا ما لا يجوز في الإبداع الأدبي، ولم يكن تراثنا الأدبي يحمل هذه الطبيعة الأحادية.

لذا على الناقد الذي يتصدى لقراءة نص من النصوص أن يخالطه مخالطة روحية وعقلية، ومن ثم فنية كصاحبه تماماً، وأن يدرك أبعاد التجربة الذاتية والفنية ليصل إلى استكناه جوهره الحقيقي بما يحمله من قيم تاريخية واجتماعية

وفكرية ونفسية. والناقد الحقيقي حين يتدخل في إعادة تشكيل النص تفكيكاً وتركيباً لا ينظر إليه دائماً من وجهة نظره الشخصية وتجربته الذاتية والنقدية المعاصرة... فكل نص له شكل ودلالة يحكمها المعيار الفني الذي ساد في عصرهما وبيئتهما. ولهذا لا يمكن لأي ناقد أن يعالج النص القديم في إطار الشكل العضوي وفق ما انتهى إليه النقد الحديث اليوم لأن البنية التي قامت عليها القصيدة القديمة لا تتفق مع مفهوم الوحدة العضوية. فالشكل العضوي - حالياً - يحلل ((الوحدة السياقية في القصيدة وكليتها وتماسكها، وتكاملها))[٢٩]. ولو طبقنا هذا المعيار وحده على شعرنا القديم لظلمناه وظلمنا مبدعيه؛ دون أن ندعي له القداسة والكمال... فالتراث مستمر فينا، بما فيه الشعر، إن لم يكن أبرزه؛ وعلينا أن نُمعن النظر فيه؛ فنعطي ما لقيصر لقيصر، وما لله لله؛ كما هو معروف.

ولهذا كله نرى أن الناقد الحق هو من يكشف عن دلالة النص الشعري في سياقه الفني العام، ويثريه برؤاه التي لا تتناقض مع معطيات النص والذات الشاعرية وزمانه ومكانه ومجتمعه. ((ولا شيء أمعن في الخطأ من ذلك التصور الشائع الذي يرى أن الكاتب الواقعي ينقل ما نراه حولنا))[٣٠]. فالمبدع أياً كان جنسه أو نوعه لا ينقل ما نريده بل ما يريده هو، ويعبر عما يشعر به لا عما نريده ونشعر به.... وهو حين يفعل ذلك لا ينفصل عن بيئته ومجتمعه.... وهذا يفرض على القارئ الناقد أن يستدعي المنهج النفسي أو التاريخي أو الاجتماعي تبعاً لكل مكون فني يرتبط بالأديب أو بالعصر أو بالمجتمع... فالمبدع لا يعيش في فراغ؛ فهو ابن وسط ما، وزمن ما؛ وثقافة وبيئة محددة... والأدب مرآة لذلك كله؛ وإن صيغ صياغة فنية... والقارئ حين يمارس ذلك إنما يستنطق العناصر الفنية للنص في ضوء المناهج النقدية والعلوم المساعدة من جهة؛ وفي ضوء ما يمتلكه من أدوات ذاتية وموضوعية تهيئه لإعادة إنتاج النص بشكل جديد دون أن يجور على دلائله التوثيقية من جهة أخرى.

وهنا لا يمكن أن نغمض أعيننا عن المعاني المجازية التي تحملها الصورة الشعرية، ولكن هذه المعاني تظل قريبة التناول لقرب المصادر المنطلقة منها؛ ولعدم تعقيدها، فضلاً عن مقاربتها للمعاني الحقيقية. ولهذا فإن هذه القضية يتنازعها مفهومان: مفهوم القيمة التاريخي؛ ومفهوم النقد المنفتح على الدلائل الكثيرة... وهنا يأتي دور القارئ الناقد؛ وإلا لا مسوغ لوجود بعض المعاني السحيقة والمغرقة في القدم التي حملتها ذاكرة الأجيال إلى العصر الجاهلي والتي نراها - بحكم التطور الحضاري لهم - بعيدة كل البعد عن المفاهيم الأسطورية كما أرادها لها بعض من فسروا الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً، معتمدين في هذا - غالباً - على المعاني المجازية، فضلاً عن تحريفهم لروايات الشعر الموثقة. وهذا يعني أن الدلالة الشعرية ليست دلالة أسطورية في صور الشعر الجاهلي؛ وفي الوقت نفسه ليست مشابهة للدلالة العلمية للاختلاف القائم بين الشاعر والعالم، ثم بين العلم والشعر، وهو اختلاف جوهري. فالشعر يرتبط بالظواهر النفسية والاجتماعية والفكرية والطبيعية... ولكنه ليس ارتباط سبب بنتيجة كما يحدث في العلم. فالشاعر لا يشغل باله بالمسببات، وفهم الظواهر المتغيرة من حوله، ولا يبحث عن أدلتها وقوانينها وطبيعتها وجوهرها كما يفعل العالم. فالشاعر يعيش ذلك كله وتختلج نفسه بمشاعر دافعة، فيمزج في مخيلته جزئيات العالم الداخلي بكل أثر موضوعي وخارجي، فتخرج صوره الشعرية مثيرة للبهجة والمتعة والدهشة.

فالقراءة النصية - هنا - تستند إلى إعادة إنتاج دلالي تُعْنَى بالحياة الذاتية للمبدع والحياة الاجتماعية والثقافية التي تحيط، به ما يثبت أن النص يوازي سيرورة الحياة بكل قيمها ووظائفها، فيقدم في صوره رؤية المبدع الخاصة.

هكذا يقتطف الشاعر إبداعه ليجمع جنباً إلى جنب بين الإمتاع والدلالة من جهة، وليصبح كل أنموذج شعري يقدمه مختلفاً عن الآخر، ومختلفاً عما يبدعه الشعراء من جهة أخرى. فكل أنموذج لا يمكن أن يقوم مقام واحد آخر... وحين تتعدد النماذج الدلالية في العصر الواحد يصبح أكثر إشراقاً، وأصدق تمثيلاً له وللواقع.

ومن يمعن النظر في الشعر القديم يتأكد له ذلك، ويلحظ أن التخييل فيه يمكن أن يقابل البرهان في العلم، دون أن يعدم أشعاراً حققت له متعة الفن وروح العلم، لأنها جمعت بين عنصر التخييل وعناصر الجدل والمناظرة، ولم تخلُ من أسلوب البرهنة العقلية، كما هو عليه شعر ثابت قُطْنَة... وشعر لبيد بن ربيعة الذي يعد صورة صادقة للبيئة. فشعره تاريخ دقيق للمواضع التي عرفها في العصر الجاهلي، وكأنه أحد الجغرافيين. وهو لا يكتفي بذكر الموضع وإنما يعلل سبب مروره فيه أو ظعنه عنه أو نزوله بجواره. وتعد معلقته أوضح شعره في هذا الشأن. فالمكان لديه لم يعد بُعداً جغرافياً تاريخياً فقط، بل صار مكتنهاً لفاعلية البشر والزمان في الولادة والموت، والخصْب والجفاف...[٣٢] ويظل الكميت بن زيد الشاعر الأموي من أبرع من جمع بين المتعة الفنية والحجة وسياق مقالاته بأسلوب استدراجي توضيحي، مستخدماً الإرصاد اللفظي، والتقسيم الفني والنظري، وآتياً بالدليل الذي يدعم رأيه من القرآن والسنة مزاوجاً بين النقل والعقل، مجتهداً في بيان أحقية الهاشميين في الخلافة، وتفنيد آراء خصومهم... وأحسن الشعر خروجاً ما أشبه النثر سهولة وانتظاماً دون استكراه قوافٍ، أو تكلف معانٍ كما يقول ابن طباطبا في (عيار الشعر).

وتبقى بائيته أشهر الهاشميات التي أبدعها في هذا السياق، ومما ورد فيها قوله:[٣٣]

فقل للذي في ظِلِّ عَمْياءَ جَوْنَةٍ

ترى الجَوْرَ عَدْلاً، أينَ لا أَينَ تذهبُ؟

بأيِّ كتابٍ أم بأَيَّةِ سُنَّةٍ

ترى حُبَّهم عاراً عليَّ وتَحسبُ؟

فطائِفةٌ قدْ أَكفرتني بحبِّكم

وطائِفةٌ قالوا: مُسِيءٌ ومُذْنِبُ

فمـــا ســـاءَني تكفيْـــرُ هاتيـــكَ مـــنهمُ

ولا عَيْـــبُ هاتيـــكَ الـــتي هـــيَ أَعْيَـــبُ

فهذا الشعر إنما هو صوت العاطفة الجياشة المحبة، وصوت الإلهام المعبر عن الحاجات النفسية والاجتماعية والفكرية والدينية... فكان ـ بهذا ـ صورة من الصور المرتبطة بالعصر في أطواره الفكرية التي انتقل إليها بما كان يجري حقيقة بين ظهراني القوم من تيارات فكرية ودينية... وهذا كله يستقى من النص وحده...

فالشعر وفق هذا المنحى الفني يحمل دلالته الخاصة به، ويواكب حركة التطور التاريخية والفكرية... و... سواء كانت في الأبيات المفردة، لأنها أصغر وحدة معنوية، أم في المُقَطَّعة أم في القصيدة أياً كانت بنيتها الفنية، وأياً كانت في تعدد موضوعاتها. فالموضوعات والأغراض إنما هي وحدات معنوية في اتجاهات شتى، ولكنها ترتبط بوحدة نفسية كبرى، وهي مختلفة عما يعرف اليوم بالوحدة العضوية في الشعر... وكذلك يظل هذا النّص مغايراً للنثر المعروف، على الرغم مما قيل عن الكميت: إنه خطيب!... فالفرق كبير بين النص والنثر؛ على الأقل في درجة الانزياح في الإيقاع، وفي الرؤية، ووعي التمييز بين ما هو شعري وما هو غير شعري، والشعر قد يكون رسائل معقودة بوزن كما قال ابن طباطا (ت ٣٢٢هـ) في (عيار الشعر).

ولما كنا قد عرضنا للوحدة النفسية والعضوية للقصيدة في مفهوم القدماء كان علينا أن نشير بإيجاز شديد إلى أن ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) كان أَول من اهتدى إلى الوحدة النفسية في قوله الذي أثبتنا قسماً منه في الحاشية (٥٣) من الفصل الأول؛ ثم تابعه فيها ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ)، وزاد فيها خصائص أخرى إذ ربطها بوحدة الموضوع ونية الشاعر... ثم تحدث عن وحدة أخرى هي الوحدة الموضوعية، وناقش بنيتها والفرق بينها وبين بنية الحكاية، فانتهى إلى عدد من مفاهيم الوحدة العضوية اليوم، علماً أنه أفاد من ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) الذي وجد أن للكلام جسداً وروحاً يتأثر كل واحد بالآخر؛ وأفاد من القاضي الجرجاني (٣٩٢هـ) وغيره في الحديث عن المبدأ والتخلص والخروج، فضلاً عن ملاءمة الشعر لمبانيه [٢٤]،

وهذا يعني أن الشعر صورة ودلالة ذات اتجاهات عديدة.

وقد أكد ذلك المحدثون في حديثهم عن بناء القصيدة ووظائفها الاجتماعية والطبيعية والفكرية والتاريخية، ومن ثم ربطوها في دراسة الشعر القديم بوحدة القصيدة[٣٥]. ويعد الدكتور يوسف خليف من أبرز المحدثين في مناقشة وحدة القصيدة القديمة شكلاً ومضموناً[٣٦].

ومهما يكن الرأي حول البنية الدلالية للقصيدة فإن الاتجاه في معالجتها ظل غالباً على المضمون عند العرب القدماء ابتداءً من مرحلة صدر الإسلام - على الأقل - ولهذا قال ابن طباطبا: ((اعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحِكَم ما أحاطت به من معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها...))[٣٧]

فمعارف العرب ـ أياً كانت - ظهرت بمقتضى حياتهم وتجاربهم وبيئتهم، وصيغت في أشعارهم في معارض متعددة تبعاً لتناول الشعراء لها.[٣٨] وهذا ما يمكن أن نستمده من قول أمير المؤمنين عمر (رضي الله عنه): ((كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علمٌ أَصحُّ منه)).[٣٩]

فالشعر عند العرب سجل يتذاكرون فيه أيامهم، ويقيد عليهم مآثرهم، ويرفع من شأنهم، ويُهَوّلُون به على عدوهم ومَنْ غزاهم.... ويتسامرون به في لياليهم...[٤٠]...، وعمر (رضي الله عنه) "كان لا يعرض له أمر إلا أنشد فيه بيت شعر".[٤١] وهذا كله يوضح لنا سر ما كان يفعله الصحابة الكرام يوم كانوا يجلسون في مسجد رسول الله (ﷺ) ويتذاكرون شؤون جاهليتهم، وينشدون أشعارها، وهو يستمع إليهم، وربما كان يبتسم.[٤٢] فالشعر القديم - بهذا الوعي - علم وجود لموجود، ونافذة عظيمة تتفتح على قيم كل عصر... وما على النقد إلا أن يستكنهَ ذلك، ويحلل أبعاده، ويثريه... ولعل حركة التأليف التي انطلقت في القرن الثاني الهجري وانتشرت فيما بعد تؤكد فيما أنتجته من كتب معرفية أهمية الدلالة الشعرية، ووصولها إلى مرتبة الوثيقة التاريخية على نحو من الأنحاء. وتعد كتب السير والأخبار، والمعارف [٤٣] وأيام العرب [٤٤] من أبرز الأدلة على تلك المجالات. وما من أحد يجهل أن علماء التاريخ والجغرافية والطبيعة وغيرهم جعلوا الشعر القديم مادة

ثرة يستقون منها كثيراً من الدلائل، كل في ميدانه. فإن لم يكن الشعر عندهم المصدر التوثيقي الأول فهو معدود في جملة مصادرهم البارزة. ولكن هذا كله لم يكن لينسيهم جميعاً ابتداء بعمر بن الخطاب وانتهاء بعلماء العلوم الإنسانية أن الشعر انفعال وكلام جميل يؤثر في النفس؛ مما جعلهم يفضلون شاعراً على آخر. لهذا كله يرى بعض المحدثين أن هناك قصائد في الشعر القديم لا تتصاع لدارسها إن لم يستوعب المناهج النقدية الحديثة مثل منهج علم الاجتماع وعلم النفس، وعلم التاريخ، وغيرها.[٤٥] فهذه المناهج تعد ذات قيمة كبرى له في الكشف الدقيق عن المعاني المستسرة في الصياغة الشعرية. وإن كانت هذه المناهج تقدم للدارس فائدة عظيمة في فهم الشعر فإنها تؤكد في الوقت نفسه العلاقة المتلازمة بين الصورة الفنية والدلالة، ومن ثم ترفعها إلى منزلة الوثيقة التاريخية في بعض إيحاءاتها كما أشرنا إليه. وهذا لا يوحي بأن يجعل الناقدُ التاريخ أو المبدع حكماً على النص، فالنص وحده مصدر الحكم ومنطلقه الأول. وبناءً على ذلك كله يحوز الشعر القديم مكانة عظيمة للدارسين في ذاته، لأنه غدا أحد المصادر لديهم، إن لم نقل أهمها. فهو - وفق هذا الفهم - الشاهد الحاضرُ والحيُّ على الدوام لتقديم ما تختزنه صورته الفنية من معلومات ومعطيات، وظواهر نفسية واجتماعية وفكرية وطبيعية واقتصادية ودينية... وبمعنى آخر هو وثيقة ذاتية وموضوعية لصاحبه وبيئته وعصره يجري عليها الناقد ممارسته النقدية.

وهذا الوعي للشعر القديم لا يعني أنه يقدم الدلالة الفكرية كما تقدمها العلوم الخالصة كعلم النفس والاجتماع والتاريخ والاقتصاد والطبيعة... و... لأن ((الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه))..[٤٦] ومن ثم هو ((صِنَاعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات)) على حد قول ابن سلام.

فالشاعر لا يستغني عن الصنعة والدربة ورواية الأشعار، وإن كان موهوباً. فالموهبة دعامة الشعر، ولكنها ليست كافية لتصنع شاعراً فلا بد من مدخلات ذهنية أخرى للوصول إلى الإبداع المتميز.

وأسوق في هذا الموضوع نتفاً من أبيات متحملة لشيء من النواحي العلمية الفطرية... غير أن الشاعر ساقها سياقاً فنياً. فالنابغة الذبياني نظم شعراً بديعاً يمدح فيه النعمان بن المنذر ويعتذر إليه مما نسبه الوشاة من افتراءات لم يقترفها، ثم بين له أنه أُخِذَ بجريرة غيره... وساق وحداتٍ معنويةً كثيرة في هذا الإطار إلى أن ضرب لنفسه مثلاً ذلك الجمل السليم الذي كُوِي، بينما ظل الجمل الأَجرب بمنأىً عن المعالجة، فقال: [٤٧]

لكَلَّفتني ذَنْبَ امرئٍ وتركْتَهُ

كذي العُرّ يُكْوَى غيرُه وهْوَ راتعُ

فالنابغة كبقية العرب... إذ عرف غالبيتهم الجرب، وعالجوه بالقطران أو الكي، ولكنهم ذهبوا إلى معالجة السليم وقاية له من المرض...

وهذه حقيقة علمية لا يمارى فيها، أدركها العربي بتجربته، غير أن النابغة نقلها بحس فني مؤثر ومعبر في وقت واحد. وكذا فعل حين تحدث عن الملدوغ الذي تطلق عليه العَرَب سَليماً، فقال: [٤٨]

يُسَهَّدُ من ليلِ التِّمَام سَليمُها

لحَلْي النساءِ في يديهِ قَعاقعُ

إن من عادات العرب أن تجعل في يدي الملدوغ ورجليه الأساور والحلي والأجراس لئلا ينام. لأنهم أدركوا أن السم أسرع انتشاراً في الجسم في حال النوم منه في حال اليقظة. وهذه حقيقة علمية لا يمارى فيها وإن كانوا لم يدركوا علاجها الصحيح، فهم كانوا يتفاءلون في شفائه، ولم يعثروا إلا على هذه الطريقة التي رأوا فيها إطالة أمد الحياة في الملدوغ. وقد استفاد النابغة من هذه الظاهرة في دلائلها المتعددة وضربها مثلاً حين جاءه تهديد النعمان، فعاش أرقاً وهماً أطارا النوم من عينيه في أكثر الليالي طولاً. فالوظيفة الدلالية تجسدت في صميم الوظيفة الجمالية، فانتهت إلى وظيفة اتصالية إبلاغية بشكل فطري...

حتى أصبحت هذه الوظيفة حاملة لما تقدمها من وظائف.

وبناء على ما تقدم كله نخلص إلى أن الدلالة الشعرية - على أهميتها في حمل الظواهر المتعددة النفسية والاجتماعية والفكرية والسياسية والدينية والعلمية - ليست مماثلة للدلالة العلمية التي تنتجها العلوم المختلفة وتقدمها حقائق ثابتة.

وإذا كان الإشكال في الوثيقة الدلالية للنص الأدبي قد فَرَّق النقاد قديماً وحديثاً؛ فإنهم اتفقوا على أن النصوص التي وثقها الرواة في عصر التدوين لهذا العصر أو ذاك أصبحت وثيقة لغوية وأسلوبية وبلاغية وأدبية وفنية... لا يشوبها الشك، سواء كان الشعر لشاعر معروف أم مجهول... ومن ثم صار شعر كل شاعر وثيقة خاصة به... ولم يستطع أحد أن يقتل أبوته لها.

وبهذا دخل الشعر القديم - وهكذا سيكون كل إبداع - في مفهوم الوثيقة التاريخية، باعتباره الزمني. ولكن هذا لا يقلل من شأن الدلالة الشعرية، فهي - فيما تحمله من خصائص - تبقى وثيقة ذات قيمة كبرى في الشؤون الكثيرة المعبرة عن الحاجات الذاتية والموضوعية، ولا غنى للباحثين عنها في دراساتهم حاضراً ومستقبلاً. بل إنا نذهب إلى أن الشعر القديم - بما يعبر عنه من أفكار - غدا مصدراً تقوم عليه جملة من أصناف الدراسات العلمية في المجالات كلها. فهو مصدر ابتكار وإبداع ليس للماضي - فحسب - بل للحاضر والمستقبل. فقد قدم لنا عباقرة الماضي أعمالاً مبدعة تضيف قيمة لحياتنا، وإن كانت تعبر عن معاناتهم. لقد صاغوا أفكاراً قيمة وأرسلوها بسياق فني جمالي يتسم بسماتهم. والشعراء حين تمتعوا بمكانة كبيرة في العصرين الجاهلي والإسلامي لم يكونوا لينعزلوا عن مجتمعاتهم وبيئتهم. ولهذا كانوا مصدراً في إثراء عصرهم وعصرنا، وعلينا أن نخلق الحالات المماثلة في التحليل والتفسير، لا أن نضيع جهودهم، وإبداعهم، ونحن نجري وراء ظنون وأوهام لا تنتهي إلا بانتهاء تزجية الفراغ الذي بذلناه. فالشعر - وإن بدا في ظاهره أنه من عمل فرد واحد ـ إنتاج فني اشترك فيه عدد لا منته من العوامل، والأفراد. ومن هنا تصبح النماذج الدلالية فيه نماذج كثيرة، وذات مغزى، ويصبح لزاماً علينا تقديم أمثلة لها.

٤ ـ نماذج دلالية من الشعر القديم:

ليس من باحث ينكر أن لكل أدب طبيعته ووظيفته، ومن ثم خصائصه. وكم كنا نود من أصحاب المناهج الأدبية المحدثة عندنا ـ ولا سيما من انغمس بالثقافة الغربية ـ أن يثروا بثقافتهم التي اغتنت تقنياتٍ وفكراً ومنهجاً أدبنا عامة وشعرنا القديم خاصة؛ لأنه ما زال بحاجة إلى مزيد من الدرس والتحليل. ولكن ما حدث لدى غالبيتهم لم يكن إلا جرياً وراء النظريات الغربية التي بهرتهم، فانساقوا وراء انبهارهم وشرعوا يطبقون ما وصلت إليه أيديهم من تلك النظريات على الشعر الجاهلي والشعر الإسلامي، ومن ثم على الأدب كله. ولعلهم نسوا أن أي أدب إنما يمثل تاريخ أهله، وحالة أمتهم الفكرية والاجتماعية والفنية...، وحاجتها المتنوعة الأخرى في كل مرحلة من مراحل تطورها. والشعر القديم لدينا بطوريه الجاهلي والإسلامي يصور ـ غالباً ـ الحالة الحسية الأولى في التعبير الفني، ثم أخذ يتطور من الداخل لينتقل إلى حالات فنية قادرة على حمل ما يدور في أذهان مبدعيه، وما يمر بهم في حياتهم الطبيعية والاجتماعية والفكرية و... و... بل لنقل: إنه يجسد مرحلة انتقال العرب من طور البداوة إلى طور الحضارة المتجددة والمنفتحة على كل ما يحيط بها، ومن ثم على العالم. ومن هنا كان الشعر في كل مرحلة يقدم صوراً لها مغايرة لسابقتها في الدلالة؛ وهي توحي بفهم لأبعادها المتعددة.

إن كل نقلة حضارية لدى الأمم الحية تجعلها تعي ذاتها أكثر فأكثر، وكنا نجد أمتنا في أواخر الجاهلية تطرق باب هذه النقلة، وهي نقلة هيأت الأمة لرسالة الإسلام. وما من أحد يعاند أن الشعر كان أشبه بالحارس لحياة أمتنا وتطورها وقد ظل أميناً في تصويره لحاجات العرب وعاداتهم ومقاصدهم دون أن يغيب عن بالنا أن فنهم كان بمقتضى حياتهم، فكان شعرهم يعبر حسياً عن ذلك، ثم شرع يدمج بين الحسي والمجازي، وينتقل شيئاً فشيئاً إلى المعنوي. وهذا ما تدل عليه صوره وألفاظه... فكانت في أصل وضعها شائعة التعبير عما يقع تحت الحس مباشرة، وكانت آنذاك وصفاً مبتكراً لذات المبدع وعلمه بما حوله. وبذلك تصبح السمة المميزة للغة الشعر في مكوناتها الجزئية ثم التركيبية والسياقية سمة دلالية

وجمالية في آن معاً...

وفي إطار فهمنا هذا ألحت علينا رغبة علمية تدعو أصحاب هذه الحداثة إلى تحقيق وعي دلالي وجمالي للصورة الشعرية وربطها بالسياق الذاتي والموضوعي والزماني والمكاني والتاريخي في النص القديم، ومن ثم تجرى عملية إغنائه بالموازنة والتحليل بما قدمته النظريات الغربية والثقافات المحدثة من مناهج نقدية وفنية، دون أن تخرجه عن أصوله الفنية... بيد أن ما جرى عندنا من قبل أغلب الباحثين إنما هو عزل النص عن صاحبه ومجتمعه وعصره وبيئته، وإقحام حدود وقيود فنية ومنهجية لا تتفق مع ذلك. ثم خلط كثير منهم دراسة الشكل بالمضمون في بعض جوانبه، مما أدى إلى الارتياب أو الشك في تصوره الدقيق. فرأينا بعضهم يلح على الصورة وما تقدمه من لذة جمالية، بينما ربطها آخرون بالمتلقي إلهاماً وإيحاء مشددين على ما يملكه هو لا ما عبر عنه مبدعه، أو ما توحي به عناصر النص الفنية. فقد أراد عدد منهم -وفي ضوء تأثرهم الصارخ بالنقد الغربي - أن تصبح آراء المتلقي الذاتية والموضوعية حكماً على النص؛ بينما رفضوا ربطه بمبدعه وبيئته وعصره... فأي منطق هذا؟! ومن ثم فنحن لا نقلل من قيمة القارئ الخبير الذي يثري النص في إطار مكوناته الفنية واستقرائها بشكل إبداعي يعطي القراءة فعّاليتها. ولا ريب أن للكلمة التلقائية الجميلة حيوية بذاتها، وتجسد قوة تعبيرية إذا تآلفت في سياقها، وهي تجتذب إليها النفوس بقوة تأليفها، واتساق اختيار ألفاظها ودقة تخييلها. فإذا اجتمع لها هذا مع الماهية الفعالة في دلالتها على ما يختلج في الوجدان ويدور في الذهن كان أبعد تأثيراً وإمتاعاً، وإن الإحساس بالجمال يتضاءل إذا اختلّت المعادلة الفنية السابقة. فالصورة الجمالية المبدعة تبعث في الفكر والشعور نشوة متصاعدة، فالعين ((تالف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح))[٤٩]. وإن نظرة متأنية للشعر القديم تؤدي بصاحبها إلى الشعور بهذا الإحساس، والتعرف إليها عن كثب. فالشعراء عبروا عن آمالهم ومشاعرهم وأفكارهم بروح فطرية لا تمحل فيها ولا تعقيد، فجاءت تعبيراتهم صورة فنية وافية لما بنوا عليه أقوالهم.... وليس هناك أعجب من بعض المحدثين الذين ينكرون

الوظيفة الدلالية التاريخية؛ بينما يشجّعون دراسة الشعر القديم وفق المنهج الأسطوري.

ولم يعد خافياً على أحد أن أكثر الآراء في تحليل بنية القصيدة القديمة يميل إلى ربطها بحياة النُّجْعة: (الارتحال طلباً للماء والكلأ)، وما يرتبط بها من حاجات وأدوات كبيوت الشعر أو الخيام. ولهذا نميل إلى تفسير القصيدة في ضوء هذه الدلالة، ونرى أن البيت الشعري يجسد وحدة معنوية صغرى، بينما تمثل القصيدة وحدة معنوية كبرى. ونرى في الأولى صورة البيت العربي وصاحبه في تفرده، بينما توحي الثانية بالبيوت التي اجتمعت في منَازل الحي لتكون القبيلة أو أجزاء منها. أما المضمون فهو صورة منطبقة على حياتهم. ولمح القدماء من باحثينا هذا كما هو عند ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء)... فربط بين منهج القصيدة وحياة الرحلة عند العرب. ولما انتقل العرب من طور الجاهلية إلى طور جديد قدمه الإسلام كان الشعر يواكب حركة الحياة والفكر، وإلا فما السر وراء تغير بنية القصيدة بين الجاهلية والإسلام على قصر المرحلة الزمانية؟ فالشعر بوصفه حركة فنية قد يتأخر عن حركة التطور في الحياة، ولكنه في حال الأمة العربية كان سريع الاستجابة لما يجري من أحداث. فشعراء الدعوة - مثلاً - ومن ناقضهم من المشركين كانوا يعبرون عما يدور بين ظهرانيهم، وكل منهم يدافع عما آمن به والتزم بالدفاع عنه. ولعل تخلي شعر الفتوح عن المقدمات الفنية المشهورة يوحي بما لا يقبل الشك بما انتهى إليه شكل القصيدة متأثراً بالموقف التاريخي والفكري، وبطبيعة اللحظة التي أُنشد فيها. وما العلاقات الفنية التي تقوم بين المكونات الشعرية سوى السياق الوظيفي الذي ينتمي إلى مبدع ما ووسط ما... وهذا لا يعني الشعور بالإدهاش، ومدح القديم لقدمه، ولكنه ينبع من الغنى الدلالي لما تكتنزه الصورة الشعرية من معطيات فنية غنية. ولهذا لزمنا أن نرتقي إلى مستواه، إذ أصبحت الحداثة تهدف إلى اكتشاف الذات الشاعرية والثقافية والفنية في سياق ظروفها العامة التي شكلتها. ولعل نقادنا القدماء كابن سلام (ت٢٣١هـ) ووصولاً إلى الجرجاني (ت ٤٧١هـ) ومن تتبعه كانوا أكثر توفيقاً في دراسة الشعر القديم من

كثير من المحدثين، على الرغم مما يملكه المحدثون من مناهج وأدوات درسية وثقافة متطورة لم تكن للقدماء، وربما يعود ذلك إلى امتلاء نفوسهم بعبق التراث والعقيدة. ولما تلقوهما مفسرين وناقدين لم ينعزلوا عنهما، وإنما جعلوهما أساساً في معالجة قضاياهم المتعددة في الحياة والفن. لقد قدموا لنا المنهج العلمي - كما اقتضته مقاييس عصرهم - لنحتذيه، فخالفه جملة من باحثينا، لأن هدفهم قائم على تطبيق المناهج الغربية ليس غير. فبعض الحداثيين أصيب بتطرف ما في تأويل النص القديم حين حوله عن سياقه العام، وأخضعه في كليته للمناهج الغربية، والثقافة المعاصرة، وطفق يفسره في إطار ما انتهى إليه منها. فكان ينقل النظريات النقدية الغربية ويقوّم في ضوئها ما يدرسه من أشعار قديمة في حالة قَسْرية لا تتفق مع أدبنا وخصائصه... فضلاً عن أن أي باحث يبقى محدود الزمان والمكان والثقافة والاستعداد لتلقي نص ما ومعرفته معرفة مطلقة... دون أن ننكر قيمة ما يقدمه النقد الحديث من ثقافة نقدية.

وربما يكون أفضل مثال على ذلك ما جاء في مقال (الليل والنهار في معلقة امرئ القيس)، المنشور في مجلة (فصول - العدد الثاني - المجلد الرابع عشر - صيف ١٩٩٥م). فصاحبه أقدم على تحليل المعلقة وهو مشبع بالمناهج الغربية وأفكارها فشرع يؤول النص في إطارها النظري، والفني. ولما استند إلى قواعد نقدية لا تنسجم مع الطبيعة الفنية الأصلية للنص العربي - وقد أخذه سحر المفاهيم الغربية - لوى معاني ألفاظه لتتفق مع ما يذهب إليه، فغيّر في دلالتها، فضلاً عما قام به من تغيير للرواية. فالباحث اندفع وراء شهوة الطموح، وهي تراوده بالتجديد والوصول إلى ما لم يصل إليه كل من تصدى لدراسة المعلقة. وعقد العزم على تكملة ما بدأ به الدكتور مصطفى ناصف، وزعم أنه أضاف إليه إضافات جديدة في قراءة الشعر القديم لم تَقع له، ولم تقع للدكتور كمال أبو ديب ولا لعدنان حيدر.[٥١]

ومن يعد إلى المقال المذكور يدرك أن الباحث لم يفعل شيئاً، إلا ما كان من إعادته لما تبنوه من تفسير لوصف الأطلال، وما يندرج تحته من حالات الحزن. ثم تجاوز إلى بيان ما يتركه اندثار الأطلال في النفس، فانثنى يتهم الباحثين بخطأ

تفسيراتهم لذلك، وتوقف عند البيتين التاليين:[52]

تـــرى بعَـــرَ الآرام في عَرَصـــاتها
وقِيعانِهـــا كأنَّـــهُ حَـــبُّ فُلْفُـــلِ

كـــأنّي غـــداةَ البَـــيْنِ حـــين تحمَّلـــوا
لـــدى سَـــمُراتِ الحـــيِّ نَـــاقفُ حَنْظَـــلِ

أنكر الباحث على من سبقه تفسيره لهذين البيتين ولا سيما ما يرتبط بفهم دلالة (حب الحنظل) و (حب الفلفل)، و رأى فيهما عدم استسلام الشاعر للموت. وما قال فيهما: ((إن حب الفلفل يعبر عن رغبة لا شعورية ـ غالباً ـ في إنبات حياة جديدة. يضاف إلى ذلك أن النص أشار مرة أخرى إلى الحب في المقارنة بين حال الشاعر عند وقوفه باكياً، ورجل يجني الحنظلة. تسيطر ـ إذن ـ الفكرة التي يوحي بها الحَبُّ على تفكير الشاعر. إن استنبات الحياة يهم الشاعر لأنه وسيلته في مقاومة الإحساس بالدمار أو الموت الذي يوحي به المكان المهجور... يؤازر حب الحنظل ـ إذن ـ حب الفلفل في تزكية معنى مقاومة الموت.

ولا يفوتنا هنا أن النص يشير إلى رجل يبذل جهداً في سبيل استخراج حبة الحنظل. ومن المهم أيضاً أن نلتفت إلى الرجل يحاول استخراج حبة الحنظل (غداة البين) أي لحظة البحث عن الحياة متمثلة في حبة الحنظل تلتبس بلحظة الموت متمثلة في مفارقة المحبوبة للمكان)).

ثم يتابع قائلاً: ((تتآزر بعض التفصيلات ـ إذن ـ في تزكية الفكرة الكامنة في حب الفلفل... إن الشجر والآرام، مثلاً، تعضد معنى الحياة لكنها لا تساوي الإشارة إلى الحب، لأن الحب يرمز لمعنى إمكان الحياة في المستقبل، أو معنى إمكان النمو وتجديد الحياة في الزمن الآتي، يحمل الحب معنى التبشير بالحياة)).[53]

ولم يكتف بهذا فطفق يرى تنازعاً في ذات الشاعر بين الواقع ((المتمثل في الرسوم الدراسة والمكان الموحش من جهة، والحلم المتمثل في الآرام والسمرات والعرصات وحب الفلفل والحنظل من جهة أخرى))[54]. ولعل الوجه في التفسير ما

تمثله حالة الشاعر المتلهف لرؤية الأحبة فلما وقف في أطلالها هاله اندثارها ومن ثم سكنتها الغزلان النافرة.

فإذا كان تيار الحداثة على تلك الشاكلة فأنا ممن يخاف منه؛ فمحاولة البحث عن الجديد ليست حالة من الفوضى الفكرية، إذا لم نقل فسادها، فضلاً عن فساد التعبير عنها. إننا نعاني حالة من الأذى الفادح جراء اعتقاد بعض المحدثين الذين يرون أنهم يقدمون شيئاً للأدب القديم، ولكنهم - في الحقيقة - يفسدون كل شيء فيه. فتحليل نص ما لا ينشأ من طريق الخلط والوهم واستبدال كلمة مكان كلمة من هنا وهناك، ولكنه ينشأ من معايشة النص معايشة تخالط النفس والبدن، ليلاً ونهاراً، وفهم العالم الزمني والطبيعي والذاتي لصاحبه وعصره... فهناك تاريخ شخصي واجتماعي وفني للنص لا يمكن إغفاله. أما أن نهبش كلمة من هذا أو ذاك، ونسقط على النص ما لا يقبله السياق، وغريب عنه فهذا ليس من البحث العلمي في شيء، ولن يخدم أدبنا في يوم من الأيام، علماً أن الباحث السابق تلقف كل ما وعته ذاكرته من مصطفى ناصف وكمال أبو ديب.

فامرؤ القيس لم يُرِد في قوله السابق أن يبرز أكثر من حالته النفسية غداة رحيل أحبته، فصور تقاطر الدمع من عينيه حزناً على فراقهم؛ مشبهاً عظمة ما نزل منهما بدموع ذلك الرجل الذي أراد استخراج حب الحنظل فوقع شيء من مائه في عينيه فانسابتا بالدمع. وكلنا يعرف مدى ما عليه الحنظل من مرارة، أما حب الفلفل فله علاقة دلالية أخرى مرتبطة بتشبيه آخر لا صلة له بحب الحنظل.

والحق يقال: إن ماء الحنظل وقع في عيوننا من تفسير هذا الباحث وأمثاله ممن تعرض لمعلقة الشاعر فأفسد دلالتها وهو يجري وراء إسقاطاته لنظريات النقد الحديث عليها. ولعل من أهم الإسقاطات الزمنية ما قاله عن الربط بين حبّ الفلفل والمرأة: "والحق أن كثيراً من صور التعبير التي عول عليها النص فيما يسمى وصف النساء يعد مظاهر مختلفة لحب الفلفل". ويدعم فكرته فيسوق بيت امرئ القيس (وبيضة خدر لا يرام خباؤها...)، ثم يقول: "إن العلاقة بين المستوى الرمزي بين البيضة وحب الفلفل أو حب الحنظل ظاهرة في ضوء قراءتنا السابقة. فالبيضة من

الطائر كالحبة من النبات وكالحمل من المرأة، ففيها جميعاً يضمر النص فكرة الأجنة بالحياة في المستقبل"[٥٥].

لعل المتأمل في هذه الفكرة يجد فيها طرافة!!! ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل تنسجم هذه الفكرة مع السياق الفني البنائي والدلالي للنص وصاحبه؟ وهل العبقرية أن يفتق الباحث ذهنه لينشئ دلالات جديدة لا يشي بها النص أبداً، أم العبقرية تكمن في إثراء الدلالة التي تتفق مع السياق الفني والفكري للنص؟ إن خلع النص عن ذلك بفكرة إغنائه بما قدمه النقد الحديث من مذاهب إنما يخرجه عن دلالته الحقيقية ويشوه ملامحه الأصلية، وبهذا نهدم لا نبني.

ولست في شك مما أرمي إليه، ولكنني أعرض تحليله الذي وقف فيه عند صفة الليل والجمل. إذ قال: "كان هذا الليل أشبه شيء بالكابوس. يظهر طابع الكابوس على وجه الخصوص في تشخيص الليل، وجعله شبيهاً بكائن خرافي يهاجم الشاعر ويجثم عليه"[٥٦].

هكذا اتضح لنا أنه كان يحلم وهو يحلل المعلقة، وكان يعاني كابوساً من ذلك الجمل الذي لم يعرفه، ولذلك أطلق عليه حيواناً خرافياً يجثم على صدر الشاعر. والحق الذي لا يتنازع عليه اثنان أننا نعيش كابوساً مرعباً من أمثال هذا الباحث الحداثي. وإليك ما قاله الشاعر حين وصف الليل:[٥٧]

وليـــلٍ كمـــوج البَحْـــرِ أرخَـــى سُـــدولَهُ
علـــيَّ بـــأنواعِ الهمـــوم ليبتلـــي

فقلْـــتُ لـــه لَمَّـــا تمَطَّـــى بـــصُلْبِه
وأردفَ أعجـــازاً ونـــاءَ بكَلْكَـــلِ

ألا أيُّهـــا الليـــلُ الطويـــلُ ألا انجلـــي
بـــصُبْحٍ ومـــا الإصـــباحُ منـــكَ بأمْثَـــلِ

تحدث الشاعر عن الليل الطويل، وتزاحم همومه فيه، وأحس بأنه أبى أن يرحل أو يتزحزح، فهو يشعر بأن حركة انقضاء الليل حركة بطيئة وثقيلة، فلم يرَ

أفضل من حركة نهوض الجمل لتلبي هدفه، لذلك اتخذها مادة للتشبيه. إنه شعور نفسي يوحي بآهات العجز التي يحس بها في داخله. فالصورة الفنية تقابل الجانب القاتم في النزوع العاطفي. مما يجعل آهة العجز بالغة الرقة فنياً، إذ قدمها في لغة إيحائية خلاقة. وحين نؤكد صفة القتامة في دلالة الصورة إنما نؤكد الخاصية الجمالية التي تتركز فيها، وتعبر عنها. فالشاعر جعل من الواقع الطبيعي مادة فنية تختزن مشاعره وأفكاره، وقد أبرزها في شكل مجازي ومثير.

وربما يكون فيما أشرنا إليه من خاصية فنية للصورة الشعرية عند امرئ القيس إيضاح دقيق للجانب الفني، وعناصره. فالشاعر استعار من واقعه ما يجسد حالته النفسية، ومن عادة العرب أن يستعيروا من بيئتهم صورهم وتشبيهاتهم مناسبين، ومقاربين بين المشبه والمشبه به. وشاعرنا لم يكتف بحدسه الفني المبدع لتكوين صورته، وإنما صهرها في أسلوب يعمق الأثر العاطفي في المتلقي ويثير كوامن فكره. ذلك مثال واحد من قراءة الحداثيين الذين نظروا إلى أدبنا على أنه شكل فني يتقبل النظريات الغربية على اطرادها...

ولعل القارئ الواعي لحركة الحداثة العربية، وما تقوم به من إلحاق الحيف بشعرنا القديم توقفه تحليلات أخرى حداثية للمضمون في ضوء المنهج الأسطوري، أو في أي اتجاهات فنية أخرى.

ومن هنا كان لزاماً علينا أن نختار مثالاً آخر من قراءة الحداثيين ليتأكد لنا لهاث بعض الباحثين وراء المناهج الغربية، وتطبيقها على أدبنا، كرهاً وقسراً، لا يعنيهم من ذلك كله إلا الرغبة في أنهم يقدمون للناس دراسة جديدة... تحمل اسمهم أصَحَّت دلالة أم لم تصح.. وكأن أدونيس قد تحول إلى ظاهرة نقدية عامة في ساحة النقد العربي؛ إذ كان رائداً حداثياً في إسقاطات كل ما هو غربي على كل ما هو عربي..

ونحن نقرأ في المجلة المشار إليها آنفاً، وفي العدد نفسه مقالاً بعنوان (الشعر العربي وملحمة الساميين). واعتمد فيه على المنهج الأسطوري ـ غالباً ـ للوصول إلى عملية الربط بين الشعر الجاهلي وبين تلك الملحمة. فالباحث توهَّم وأوهم حين شرع يطبق ذلك المنهج على النصوص التي اختارها. ولعل المتأمل في مقاله يفزعه ما وقع

فيه من أخطاء علمية، فلم يكتف بالانحراف وراء هواه المفرط للفكرة المعالجة، وإنما اختار الروايات الضعيفة تارة، والمنحولة تارة أخرى. وليته انتهى عند ذلك بل أخذ يحرّف الرواية، ويدلّس على أصحابها، جاعلاً حسه الخاص وحده حكماً على ذلك، وكأنه حوى علم الآخرين والأولين. ورأيناه في مواضع أخرى يقابل بين ملحمة جلجامش وبين الشعر الجاهلي في الجانب الإيقاعي معرجاً على أمور خرافية من التوراة وغيرها... فيقيس أزماناً على أزمان أخرى مغايرة، وأشكالاً على أشكال لا تتوافق في الطبيعة... لأنه تبنّى أحكاماً مسبقة في ضوء ما يعالجه...

فالخلل لم يقتصر على ما في المقال من أخطاء علمية في المنهج والمادة الفكرية، وإنما امتد إلى أكثر من ذلك. فكان ينساق وراء نزواته ومفهوماته الحداثية المقتبسة التي لا تنسجم مع المفهوم الفني للشعر القديم... فالباحث ـ مثلاً ـ ساق تفسيراً مغلوطاً لمعنى الأسطورة الوارد في بعض الآيات القرآنية، واستند فيه إلى ما نسبه من وهم مغلوط إلى نفر من القدماء فقال: "وقد فسر ابن جريج الأساطير ـ هنا ـ بأنها أشعار العرب وكهانتهم، أي ديانتهم بوجه عام"[(٥٩)].

وعلى الرغم من الشك الذي ساوره من هذا التفسير بعد أن أورد الآية: ﴿ما هذا إلا أساطير الأولين﴾[(٦٠)] فإنه انتهى إلى التفسير الخاص به وهو أن الأساطير في الآية السابقة "بمعنى قصص الأولين الخرافية"[(٦١)].

ولا ريب أن كل فرد منا يفرق بين مفهوم الأسطورة ومفهوم الخرافة في التنزيل الحكيم. ولكن الاختلاط بين المفهومين جاء من الفساد الواقع في المعجمات، ولا سيما الحديثة منها. وبناء على هذا تصدى الباحث لتصحيح خطأ ابن جريج فوقع فيما هو أمرُّ منه!!!؟ فالقرآن قدَّم لنا حكايات الأمم السابقة وأخبر فيها بأمور لم تكن من مدركات الشعوب حتى جاء بها على وجه اليقين... ولهذا يتساءل أحدنا فيقول: هل يقدم لنا القرآن الكريم أباطيل وأعاجيب من هنا وهناك، ويبني عليها تشريعاً، فيهدي ويعظ ويبني منهج حياة للأمم!!!؟ ذلك لعمري ما لا يصح شرعاً ولا عقلاً ولا منطقاً؛ فضلاً عن أن المكتشفات الأثرية والدراسات الإنسانية والعلمية لم تنقض آية واحدة من القرآن.

وقد يعترض معترض، فيقول: أين الشعر الذي درسه الباحث؟ فنقول: إنه ابتغى الدخول إلى الشعر من ذلك المفهوم. ومن هنا سأسوق لك تحليله لبيتين من قصيدة لعبد يغوث بن الحارث بن صلاءة. فهو لم يكتف بقطعهما عن السياق الفني العام للقصيدة، وإنما لم يقتنع برواية المفضل الضبي الذي روى عنه، على ثقته. فقد غير في رواية الشطر الأول للبيت الثاني وأثبتها كما يلي (حقاً عبادَ اللاّت أنْ لستُ سامعاً). والبيتان هما:[٦٢]

فـــإن تقتلـــوني تقتلـــوا بِـــيَ سَـــيِّداً

وإن تُطلقـــــوني تَحْرِبـــــوني بماليـــــا

أحقّـــــاً عبـــادَ الله أنْ لـــــسْتُ ســـامعاً

نـــــشيدَ الرِّعــــاءِ المُعْــــزِبين المَتَاليـــــا

لقد قدم لهذين البيتين بقوله: "وقد أشار عبد يغوث... بعد أن أسرته تيم وهمت بقتله إلى أناشيد الرعاة ذات الطقوس الأسطورية".

ولعل ذكر أناشيد الرعاة يدفعني بقوة إلى التنبيه على عملية التزييف الكبرى التي تقع بحق تراثنا، قبل أن نناقش صاحب تلك الآراء؛ وهي للأسف تقع بأيدي النخبة التي تسلحت بالوعي والمنهج... فقد ربطت تلك الأناشيد بالعبرانيين، وهو ربط زائف مضلل ضال أكثر من ربطه بالشكل الأسطوري القديم... ولعل ما نقدمه من مناقشة وتحليل لهذه المسألة يكشفان التخليط والهذيان عند من تبنى ذلك.

فالمتأمل فيما تقدم تسترعيه جملة أشياء، ولعل أهمها ما كان منه حين حرف الرواية، دون أي دليل، بل دون أية إشارة لما فعله حتى ليظن أحدنا أن رواية البيت ثابتة هكذا. فلم يكتف بالتدليس بل شرع يتهم الرواة بأنهم حذفوا من الشعر أسماء الآلهة. فهلاً رجع إلى نفسه وتساءل: من فعل ذلك؟ ولو كان حقاً قد جرى مثل هذا، فهلاً أعطانا اسم راوٍ منهم؟ وهل يعقل أن يتواطأ الرواة جميعهم على رواية واحدة ليأتي هذا الباحث الحصيف ليقع على ما وقع عليه من رأي؟ ولماذا لم يغيروا اسم (عبد يغوث) الذي يدل دون لبس على عبادة "يغوث" أحد آلهة السماء؟

والباحث كان قد ذكر صراحة الطقوس الأسطورية لأناشيد الرعاة، فهلا أفادنا بصورتها الواضحة كما كانت عليه؟

ولعل تنبيهه العلمي لم يخرجه من دائرة التوهم حين قال: "غير أن بيتي ابن صلاءة من قصيدة تم نضجها، وصاحبها قحطاني". ويعود ذلك إلى محاولته الربط بين نشيد الرعاة وبين ما ورد في ملحمة جلجامش. وكي يصل هذا بذاك شرع يقارن الإيقاع الذي تحتويه أناشيد الموشيم العبري بحداء الإبل والأناشيد التي تقال في التحميس للحرب..."[٦٣].

وكان في تصوره يرجم في الغيب معتمداً على المنهج الأسطوري. ولو أعاد البيتين إلى موضعهما من القصيدة لأدرك دون أدنى شبهة أنهما وقعا في سياقهما الفني والدلالي للموضوع الذي تعالجه والوظيفة التي ترسيها...

فالشاعر وقع أسيراً بيد قبيلة تيم، وكان قد قتل منها النعمان بن جساس، فجعلت عبد يغوث كفئاً له، ورفضت أن يفتدى خشية من لسانه وتأثراً لقتيلها، فخيّرته بين القتل بالسيف أو بين قطع عرق الأكحل، فاختار هذا؛ فظل ينزف حتى مات، فضلاً عن أن قبيلة تيم شدت لسانه بسَيْر طويل من الجلد كي لا يهجوها. ولكن النِسعْ لم يستطع حجب الحزن عنه، وهو حزن ممض خاصة؛ إذ فرطت به قبيلته. فالشاعر يئس من نصرة قبيلته له فأخذ ينوح على نفسه، ويرفع الصوت بالشكوى مفرجاً عنها، وهو يحس بجرح دفين من خذلان قومه؛ وهو الذي لم يتأخر لحظة عن نجدتهم، فيقول:[٦٤]

أَلا لا تلوماني كفَى اللَّومَ ما بيا
فما لكما في اللَّومِ خيرٌ ولا ليا

أَقولُ وقد شدُّوا لساني بنِسْعَةٍ:
أَمَعْشَرَ تَيْمٍ: أطلقُوا لي لِسانيا

أمَعْشَرَ تَيْمٍ؛ قد ملكتُمْ فأَسْجِحوا
فإنَّ أخاكم لم يكنْ من بَوائيا؟

أحقّــاً عبــادَ الله أنْ لــست ســامعاً

نــشيد الرِّعــاء المُعْــزِبينَ المَتاليــا؟

إنه يطلق الآهات زفرات تترى حرقة على نفسه التي ضاعت مقابل رجل لم يكن نظيراً له. إنه ينوح على نفسه، لأنه لن ينعم بالحرية، ويستمتع بلذة الحياة الطليقة ومباهجها، مع أولئك الرعاة المعزبين في البادية يطوفون فيها دون حواجز وهم يتسمون هواءها الصافي وحريتها التي لا تحدها حدود. أين ما كان له من مجد بناه له ولقومه؟ لقد ضاع كل شيء دفعة واحدة، فكأنه لم يكن شيئاً مذكوراً. ولهذا تراه ينفث في آخر القصيدة حسرة مُرَّة على ما فاته، فيقول:

كــأنّيَ لم أَركَــبْ جَــواداً، ولم أَقُــلْ

لخَيْلــي: كُــرِّي، نَفِّــسي عــن رجاليــا

ولم أســبأِ الــزِّقَّ الــرَّوِيَّ ولم أَقُــلْ

لأَيــسارِ صِــدْقٍ: أعظِمــوا ضَــوْءَ ناريــا

إننا نرى في نشيد الرعاء صورة من صور الحرية التي عاشها عبد يغوث، وتمتع بها في تلك البادية المترامية الأطراف، ويمكننا القول: إنه نشيد التعلق بالحياة. أما إذا كنا نجهل ـ بالضبط ـ أنماطه الإيقاعية فهذا لا يبيح لنا أن نخمن تخميناً، نعتمد فيه على مشاعرنا الذاتية وحسب، فالإحساس وحده مدعاة للتضليل، ويجر صاحبه إلى افتعال أحكام غير علمية، وغير حقيقية؛ صفتها الوهم والإيهام والانحراف...

ونؤكد مرة أخرى أن الباحث فضلاً عن اعتماده على حدسه في الربط بين الشعر القديم وملحمة جلجامش طفق يقيس الشاهد ممثلاً بالشعر على الغائب ممثلاً بالملحمة، فانكفأ النقد الموضوعي الحقيقي وراء المنهج الأسطوري الذي ينطلق من فرضيات مسبقة، وآراء جاهزة، وعصور متباينة في الفكر والحياة والفن؛ وهذا كله يخالف المنطق الصحيح، في الوقت الذي يزيف إجراءات النقد وآلياته... مثلما زيَّف هو ربط أناشيد الرعاة بغير العرب، زعماً منه ومن أمثاله أنهم

يخدمون الحقيقة التاريخية... على حين لم يكن عملهم وصنيعهم إلا قتلاً للحقيقة والمنهج العلمي الدقيق...

فالبحث العلمي يقيس الغائب على الشاهد، أو الشاهد على الشاهد، وحين ننظر في قصيدة عبد يغوث متكاملة نتبين أنها تنقض ما ذهب إليه، وليس في البيتين ما يدعم رأيه، فأنا لم ألمس فيهما أية دلالة أسطورية.

وهذا كله يفرض علينا التوقف عند الملحمة نفسها لأنها وجّهت عمله في مقاله الذي سبقت الإشارة إليه. والملحمة بحد ذاتها لقيت عناية الدارسين غرباً وشرقاً، وحظيت باهتمام كبير لدينا منذ ترجمها السيد طه باقر وقدم لها بدراسة جيدة. وهو من أحسن من تناولها في بلادنا ـ كما نعتقد ـ مع الدكتور المرحوم نجيب البهبيتي، وعبد الغفار مكاوي وفراس سواح... وكلهم رأوا فيها شيئاً من امتداد الجذور الاجتماعية والفكرية للعصر الجاهلي. وأنا ممن يرى فيها شيئاً من ذلك، لأنني أؤمن بأن الذاكرة الشعبية الجماعية الممتدة في الزمان والمكان استمرت في حفظ بعض ملامح الماضي السحيق، وكانت الأجيال تحمله جيلاً إثر جيل... واستطعنا لمس بعض ظواهر ـ ولو كانت قليلة ـ عبّر عنها الجاهليون في أشعارهم قد تعود أصولها إلى ذلك الماضي كما صورته ملحمة جلجامش.(٦٥) فأنا ممن يؤمن إيماناً لا ريب فيه بأن الجنس العربي في العصر الجاهلي هو الوريث الأصيل للانتماء الممتد إلى البابليين والفينيقيين... وغيرهم... ولذا فربط أفكار الملحمة بالشعر الجاهلي ليس بدعة، والابتكار في الرؤى الأدبية والإنسانية ليس حكراً على أحد، وهو لا يتوقف، ولكن البدعة أن يفسر الشعر القديم في ضوء تلك الملحمة. وبهذا نحاكم عصوراً متباعدة ومختلفة في كل شيء بمعيار واحد، وهذا ينافي المنهج العلمي الدقيق... علماً أن ملحمة البابليين صحيحة النسبة إلى شعوب هذه المنطقة...

إن صياغة الملحمة ومنطقها الفكري والاجتماعي والديني... و... يختلف كل الاختلاف عن بُنى الشعر القديم ودلالته. ولهذا ليس هناك أي تشابه في الإيقاع، فضلاً عن أول صياغة عربية للملحمة كانت على يد طه باقر في الخمسينيات من

القرن العشرين؛ وإن وجدت ملامح الاتصال بإيحاءات باهتة فلا يعني أن اللغة واحدة... وإذا كنا نظن أن الحداثة والسعي وراء كل جديد وغربي وأسطوري قد وجه صاحب مقال (الشعر العربي وملحمة الساميين)، فإن منهجه في المعالجة لا يقل اضطراباً وبلبلة عن ذلك. ودليلنا على ما طرحناه أمور كثيرة وكل أمر أنكى من سابقه وأشد مرارة، ولكثرتها أعرض لأبرزها:

١- اعتمد على المستشرق المعروف (مرغليوث) في جعل الصياغة القرآنية أشبه بصياغة التوراة. وقد تحفّظ على هذا، ولكنه لم يخرج عن دائرته، إذ ظل متأثراً به طوال مناقشته لأفكار البحث، علماً أن التوراة صيغت بيد أحبار إسرائيل بعد موسى بقرون، والقرآن نزل به الروح الأمين على الرسول (ﷺ)، ودّون في عهده، ونُقل بالتواتر مشافهة وكتابة.

٢- أضاف إلى انجراره السابق شيئاً آخر، إذ قال: "وما ورد بالصياغة الأدبية القرآنية من أشعار يَعْرب وعاد وذي القرنين والتبابعة فإنما جاء محوَّراً، وقد أعيدت صياغته مثلما كانت تعاد صياغة الأشعار الداخلية للقبائل".

وهنا نسأله: من روى تلك الأشعار لعاد والتبابعة وذوي القرنين ويعرب وغيرهم؟ فهذه أمم بادت ولا يُعرف عنها إلا ما قصَّه القرآن من أخبارها، ولولاه لجهلنا ذلك، علماً أن لسانها لايعرف على وجه الدقة، وإن كانت من الجنس العربي. أما ما قيل على لسان يعرب من أشعار فهو محْض افتراء واختلاق، وكذلك الأشعار المنسوبة إلى الأمم البائدة.

٣- تحدث عن الشعر الجاهلي، فقال: "ظل ذلك الشعر جزءاً أو حلقة من حلقات الأكادية والآرامية الفينيقية، وحتى الصوفية واللحيانية والثمودية والقحطانية".

وهنا نرجع بذاكرتنا إلى أولية الشعر، وهي لا تزيد في جميع روايات القدماء على أربع مئة سنة في أحسن الأحوال. ولو قرأنا أقدم هذا الشعر بلغة التناص التي تعتمدها مدرسة ما بعد الحداثة لتبين لنا بكل وضوح أن الشعر الجاهلي شيء والأكادية وبقية ما ذكره شيء آخر. ولا يجوز لأي منا أن يتخذ بضع كلمات

متشابهة على نحو ما دليلاً للوصول إلى تلك النتيجة المزعومة. ولعل دارس اللغة يُعنى بهذه القضية لما تفيده في ظاهرة تأثيل لغة ما؛ وهذا مما لا يعنى به الشعر خاصة والأدب عامة؛ لأنه صياغة فنية للغة سابقة في الوجود؛ وإن ارتفعت بضعة ألفاظ فيه إلى لغات عهود قديمة. ففي ضوء أولية الشعر القديم تنتفي تلك العلاقة بينه وبين الأكادية وما جرى مجراها، فضلاً عن أن النظام الفني بكل عناصره وخصائصه يدحض تلك المزاعم. ثم إن نسبة الشعر القديم إلى نسق لغوي بنائي موغل في القدم قد كذبتها حقائق نظام هذا النسق مما وصل إلينا منه في المعجمات وفي كتب علم اللغة وفقهها.

ويعد كتاب (ملامح في فقه اللهجات العربية من الأكادية والكنعانية وحتى السبئية والعدنانية) للدكتور محمد بهجت قبيسي من أوفى الكتب التي عنيت بتأثيل ألفاظ العصر الجاهلي وأدبه.[٦٦]

٤- اتهم الباحث المسلمين الرواد بأنهم أسقطوا من الشعر الجاهلي "معظم ما يتصل بأساطير الأولين، خوفاً من تأثيرها الأخاذ في الناس".

هذا كلام يعوزه الدليل، وينكره الشعر الذي رووه للمشركين، على الرغم من أنه ظل محتفظاً بكل الآثار التي هاجموا فيها الرسول (ﷺ) والصحابة الكرام، ولا سيما شعر كعب بن الأشرف وشعر ضرار بن الخطاب، وغيرهما. ويكفينا دليلاً على ذلك أن المسلمين الرواد رووا لنا شعر أمية بن أبي الصلت، وفيه شعر منهيٌّ عن روايته، وشعر آخر غيره تحدث فيه عن عدد غير قليل من أساطير القدماء كحكاية الغراب والحمامة، وقصة نوح (عليه السلام) وحمامته، وقصة الهدهد، وغير ذلك مما رواه في شعره. ألم يكن لهذه الحكايات أثر في الناس أيضاً؟؟!!!!

٥- لم يكفه اتهامه ذمّة المسلمين الذين حملوا راية الإسلام على عاتقهم وبلغوها بصدق وأمانة وإنما أخذ يطعن في ذمة الرواة الثقات الذين حملوا لنا الشعر القديم، ونبهونا على ما فعله الرواة ممن لم تكن لديهم خبرة بالشعر أو قلّت أمانتهم. فقال بعد أن روى بيتاً من شعر المرقش الأكبر (وهو متنازع عليه أيضاً):

"فكل هذا شعر قديم معدلة صياغته، ورفضه ابن سلام، لا على قاعدة الغثاثة فحسب، ولكن أيضاً لأنه تضمن أسماء آلهة قديمة، وعادات نسخت، وحوادث لها صلة بأساطير طقوسية أشارت إلى بعضها شتى النقوش والمخربشات".

لن نناقش معه - الآن - قضية الصياغة المعدلة لأنها تحتاج منا إلى بحث آخر لما فيها من أخطاء فكرية تاريخية وفنية كما نراها، بينما قد يراها صاحبها وجهة نظر جديدة غايتها خدمة البحث العلمي. ولكننا نسأله: أين تلك النقوش والمخربشات التي تقص علينا طقوساً أسطورية؟؟ أو أساطير طقوسية؟؟ أما ما ورد من عادات منسوخة فقد احتفظ الشعر القديم بعدد غير قليل منها، وهي تتفق مع ما كانت عليه في الماضي السحيق، ورواه المسلمون الرواد والرواة الثقات، ولم يعدّلوا فيه شيئاً. وسنشير إلى بعض منه فيما سيأتي من هذا الفصل.

ولا يسعني إلا أن أقول: إنها خربشات من حداثي حرفه منهجه الأسطوري عن رؤية الحقيقة العلمية للدلالة الصحيحة التي أسسها الشعر القديم، ولم تستطع ملكاته الذهنية؛ ومداركه الواعية للمنهج الأسطوري أن تضيء لنا حقيقة الحال الفنية للشعر القديم...

وإني لأكتفي بما عرضت له في إطار الدلالة التي سعى إليها ذلك الباحث، وهي أحسن ما قدمه؛ لأشدد على أن الناقد الخبير يسخر علم اللغة وفقهها لفهم خصائص الأدب بما فيه لغته ليصبح نقده إنجازاً إبداعياً مستنداً إلى استيعاب بنية اللغة وخصائصها.

إننا لا ننكر أن يقرأ شعرنا القديم قراءة تغنيه، وتثري دلالته، ولكننا ننكر التفسيرات التي لا تتفق مع السياق الفني والتاريخي والذاتي، وما توحي به البنية اللغوية من معطيات منطقية مقبولة.

وإذا أردنا أن يتضح هذا المفهوم... لا بد من مثال حداثي آخر لقراءة إيجابية - كما نرى - ونأخذه من المجلة السابقة نفسها. فقد قام (ك. د. الجليش) بدراسة شعر الأعشى بمقال حمل عنوان (بعض ملامح معالجة العاطفة في ديوان الأعشى)[٦٧]. وربما لا نتفق معه في كل ما قدمه، بيد أنه استطاع الوصول إلى

الكثير من الحقائق الدلالية في معالجته تلك، لاستقامة منهجه، وعدم خروجه فيه عن السياق الذاتي والتاريخي والاجتماعي والفني للأعشى. وقد عمق رؤيته ثقافة واعية للقديم، واطلاع ناضج على كل جديد في عالم النقد والأدب. وإنك تراه يغوص في شعر الأعشى ليعطيك عناصر المماثلة في كل كلمة يكتبها. ولا شيء أدل على هذا من تحليله لرباطة جأش الشاعر وهو يجتاز فلاة مقفرة، فيقول: "ومن المُغْري أن نرى الزمان والمكان يرتبطان معاً بوصفهما من الموضوعات التي تُقزِّم الفرد. فخلال زخرفته لتقليد الحبيب الغائب يأتي بواحد من أفضل أبياته:[٦٨]

رُبَّ خَـرْقٍ مِـن دونهـا يُخْـرِسُ السَّفْـ

ـرَ، ومِيْـلٍ يُفْـضي إلى أَميـالِ

فالصحراء ملأى بالأشباح، وثمة مدن مهجورة في القفر يخشى الأدلاء الذهاب إليها، وحيث لا صوت سوى صرخة البومة المنذرة بالشر. ورغم ما قد يكتشف عنه ذلك من عدائية، إلا أن مواجهته ممكنة بفعل الشاعر؛ في شخصيته كرحَّال جسور يمضي حيث لا يجرؤ غيره".[٦٩]

إن تحليل هذا البيت لا يخرج عن سياق النص أولاً، وعن سياق القصيدة ثانياً، وينسجم مع نفسيه الشاعر وبيئته، وعصره. فالقراءة الحرة الواعية لم تعزل البيت وإنما جعلته يقترن بأبيات أخرى لتشكل لديه دلالة معنوية مترابطة، وهكذا يفهم روح الشعر كل من استوعبه، ووفق المنهج التكاملي وإجراءاته كما اتضحت في الفصل الأول.

إن للصورة الشعرية دلالة محكومة بنظامها الخاص بها في كل زمان ومكان ومرتبطة بموهبة الشاعر وقدرته على التصرف في مكوناتها. وإني لأراها قد أُصيبت بعداء مُرّ من بعض القراءات الحديثة المتسرعة وغير الواعية لكتلة القيم التي تحملها، أو لخصائصها التي تتصف بها.[٧٠]

وبهذا ليس من عاقل لا يرغب لأدبه القديم في أن يثرى بالتأملات الفكرية والرؤى المبدعة للحداثيين، شريطة ألا تخرجه عن سياقه الذاتي والموضوعي. ولو نجحنا في هذا لانتصرنا على نزواتنا، وحافظنا على ماهية تراثنا دون عزله عن

أحدث ما تتوصل إليه النظريات في عالم اليوم... فالتراث يقدم نفسه على أنه أداة فكرية ثقافية ونقدية ولغوية... و... وهي تتغذى من الثقافة المعاصرة... لهذا كله فإننا نلح على أن للشعر القديم دلالة مقترنة بالأهداف الذاتية لكي شاعر؛ وبالموضوعية للمجتمع والبيئة والعصر. وهي تتطلب من عقولنا أن تتوثب لاستلهامها، واستكناه طاقتها الكامنة فيها. وإننا باسترجاعنا لنماذج دلالية من ذلك، لا نقع تحت تأثير الوهم أو مجرد حيازة بعض منها، وإنما هي دعوة للتفكير، ورؤية التطور الحضاري للعرب بين مرحلة وأخرى... ومن ثم للإفادة منها وتوظيفها في نقدنا المعاصر.

ولهذا كله سأطرح نماذج دلالية نفسية واجتماعية ودينية وفكرية وطبيعية، وكلها تثبت بجلاء أن الشعر القديم بأشكاله المتعددة يعد ـ وفي كثير منها ـ في عداد الوثائق المساعدة، إن لم نقل الأساسية أو الأولى.

ولعل المتأمل في هذا الشعر يلحظ أن أكثره يصدر عن الذات الشاعرية، ونوازعها النفسية. وليس الهدف منصباً على تحليل الدوافع لذاتها، أو تفسيرها كما يفعل مذهب التحليل النفسي، وإنما نريد أن نكتشف أثر ذلك في الصورة، دون أن نبعده عن الموهبة والغريزة. وفي الوقت ذاته نربط كل دلالة بقرائنها في شعر أحد الشعراء لننتهي إلى المفهوم العام الذي يوجه الشاعر. فامرؤ القيس ـ مثلاً ـ يسعى في شعره إلى إشباع غريزة التفاخر بنفسه قدرة واستقطاباً وجمالاً... وكانت تجربته المخزون الأساسي لتصوراته وصوره الشعرية، وقد أفلح في استخدام موهبته لستر الدلالة الحقيقية. فهو يجاهر ـ مثلاً ـ بإغواء الحرائر المحروسات [٧١]، ويتلذذ في تصويره الشعري الذي يصرّح فيه بقدرته على النفاذ إليهن ليلهو بهن بلا خوف، ولا وجل، ثم يخرج وكأن شيئاً لم يكن، كقوله:[٧٢]

وبَيْضةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤها
تمتَّعْتُ من لَهْوٍ بها غَيْرِ مُعْجَلِ

تجــــاوزْتُ أحراســــاً وأهـــوالَ مَعْــــشرٍ

علـــيَّ حِـــراصٍ لـــو يُـــشِرُّونَ مَقْتَلـــي

فجِئْـــتُ وقـــد نـــضَتْ لنَـــوْمٍ ثيابَهـــا

لَـــدى الـــسِّتْرِ إلا لِبْـــسَةَ المُتَفـــضِّلِ

لا شك أن لكل شاعر طباعه، ولكل عصر عاداته وتقاليده، فالمجتمع الجاهلي كان يحمي الحُرَّة... ويمنع الرجال ولا سيما الشعراء من إيذائها، أو لَوْك سمعتها وشرفها، ولكن امرأ القيس كان فوق ذلك. فإعجابه الشديد بنفسه- لكونه ملكاً ابن ملك نشأ في بيت يأمر فيطاع... ولم يستطع أحد أن يردعه حتى أبوه الذي طالما حذره ثم غضب عليه لاستمراره بالتعرض لنساء الحي- جعله يتبجح صراحة باللهو معهن، وكأنهن ساقطات... على حين أن الأعشى يخادع الأزواج ويخاتلهم ليصل إلى نسائهم فإذا تمكن من ضالته وصباها عن عرسها انتظر قدوم الليل للقائها، كقوله:[٧٣]

فظَلِلْـــتُ أرعاهـــا وظـــلَّ يحوطُهـــا

حتـــى دنَـــوْتُ إذا الظـــلامُ دنَـــا لهـــا

فرمَيْـــتُ غَفْلَـــةَ عَيْنِـــهِ عـــن شـــاتِه

فأصَـــبْتُ حَبَّـــةَ قلبهـــا وطِحالهـــا

وأنا إذ أعرض للأعشى هنا إنما أضربه كمثل آخر في الاتجاه نفسه لنتبين الفرق بينه وبين امرئ القيس. فالأعشى في شعره صورة لشاب مغامر لا يهتم إلا بتصيد اللذات واقتناصها، في أي مكان وزمان، ومع أي امرأة كانت، ومن يقرأ شعره يلمس ذلك، ويدرك أنه كان يعيش في عالم ممتلئ بالأنوثة؛ فقد قرت عينه بنكاح الحرائر تارة، ولكنه طالما استمتع بالجواري والقيان والبغايا تارات أخرى.[٧٤]

فروح المغامرة الشعرية عند الأعشى تتبئ بأشكال التفاخر، وهي تغاير الأشكال التي صدر عنها امرؤ القيس. فامرؤ القيس تتحكم به دوافع ليست مماثلة لما هي عند ذاك. ومن هنا نراه يمعن في تصوير مغامراته مع الحرائر، ويكثر من تصوير الحواجز دونهن على شدة الحراسة. وتراه في القصيدة الواحدة يذكر غير ما مغامرة. ففي معلقته - مثلاً - ذكر حكايات شتى، وبأسماء صريحة كفاطمة وعُنَيْزة، وأم الرَّباب، وأم الحُوَيرث... وربطها بموضوعات تفاخرية أخرى كالفروسية، والصيد، ... وكل ما من شأنه أن يبرز ذاته، ويشجع على قبول المرأة له.[٧٥]

وقد ساق تلك المغامرات بأسلوب تعبيري قصصي مثير للإمتاع، وبألفاظ شائقة، ودقيقة الدلالة على غرائز الأنثى وسلوكها... فاستطاع بقدرته الشعرية، وبصوره الملأى بروح الأنوثة الغضة الجميلة أن يُغشّي العيون عن الدلالة النفسية الحقيقية، ولكن إلى حين.

إن الدافع الفطري الذي استولى عليه ليغطي حقيقة الأشياء أنتج إبداعاً فنياً رفيع المستوى، لأنه استغرق مع صوره الحالمة كي يُعوّض ما هو عليه من آلية جسدية مضطربة، أو غير سوية. والدليل على هذا أنه ما تزوج امرأة حرة وصبرت عليه، إذ سرعان ما كرهته، وفارقته بعد أن انحدرت مكانته لديها. وهذا ما أكده ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) في بعض أخباره[٧٦].

إذن العجز الجسدي كان وراء افتعال الشاعر لمغامراته مع الحرائر. فقد أراد أن يحقق توازنه عن طريق الشعر بين ما فقده في الحياة وبين ما امتلكه من خيال مصور خلاق. ويقوي ما ذهبنا إليه أنه ندر تصوير مغامرات له مع القيان والجواري. ولم يذكر منهن إلا اثنتين: الأولى تسمى بـ(هِرّ) وهي جارية مملوكة له، لا تقدر على التصرف في نفسها بحكم التقاليد الاجتماعية آنذاك على الجواري، وكان يستمتع بها. والثانية تسمى بـ(فَرْتَنى)، وهي قَيْنة كان يتردد عليها بين الفينة والأخرى ليشرب الخمرة في كؤوسها.[٧٧]

•حقاً طبق امرؤ القيس القاعدة التي تقول: كل ممنوع مرغوب. ولو كان الأمر جارياً على الطبيعة لما اختلف عن الأعشى، وكلاهما ممن تعهر في شعره، ولكن لكل منهما أسلوبه في ذلك. فالأعشى قص لنا مغامراته مع المرأة أياً كانت، واستكثر من ذكرها مع الجواري لأنهن أيسر منالاً لكل طالب، وهذا هو الأمر الطبيعي. وصرح بأسمائهن مثل (هُرَيْرة وتيًّا وقُتَيلة وخُلَيدة وفَرْتنى، وغيرهن). ولم يترك فرصة تلوح له في حانة من الحانات إلا رادها، ونعم مع قيانها واستمع إليهن، وشرب الخمرة من كؤوسهن على ترجيع غنائهن، وأصوات الصنوج والطنابير والدفوف... ووصف هذا كله في شعره كقوله:(٧٨)

قالت هُرَيْرَةُ لَمَّا جِئْتُ زائرَها:
ويْلي عليكَ وويْلي منكَ يا رجلُ
وقدْ غدوْتُ إلى الحانوتِ يتبعُني
شاوٍ مِشَلٌّ شَلولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ
في فِتْيةٍ كسيوفِ الهندِ قَدْ علِمُوا
أنْ ليس يُدفَعُ عن ذي الحِيْلةِ الحِيَلُ
نازعتُهم قُضُبَ الريحانِ مُتَّكئاً
وقَهْوةً مُزَّةً راووقُها خَضِلُ
ومُستجيبٍ تَخالُ الصَّنْجَ يَسْمعُهُ
إذا تُرَجِّعُ فيه القَيْنَةُ الفُضُلُ

فهذا المقطع من قصيدة طويلة أغرق فيها بذكر مغامرات متهافتة بين أناس لم يعترفوا إلا بمبدأ اقتناص الشهوات في الحانات مع القيان وهم يقارعون كؤوس الطلا...

فالبيئة هنا بيئة اجتماعية حضرية من نوع خاص، والصورة التي رسمتها لها قصيدة الأعشى كانت متجاوبة معها. ولهذا ندرك أن البيئة تبعث في الشعر دلالات مرتبطة بحياتها وألوان معيشتها، وتشكيل طبقاتها. ولما اتسعت الصورة الشعرية للدلالة الاجتماعية كانت مؤرخة في الوقت نفسه لأنماط الغناء الشائع آنذاك، ولآلات الطرب المعروفة للمجتمع أيام الشاعر.[٧٩] فالحياة الصاخبة للأعشى تحولت إلى صورة فنية مليئة بالحركة والأصوات. والاستهتار الذي يتصف به اتضح فيها بعمق، مثلما اتضح أن (هريرة) إنما هي إحدى البغايا الساقطات اللواتي يبعن اللذة لكل طالبها، فهي امرأة عامة لا تخص الشاعر وحده.

وإن عبثيته تلك تثبت أنه ليس عاشقاً قد برّحه العشق كالذي نرتشفه من شعر عنترة بن شداد المُولّه بابنة عمه عبْلة، أو من شعر الغزل العفيف في العصر الإسلامي، كما هو عند عُرْوة بن حِزام، وهُدْبة بن الخَشْرم وجميل بن مَعْمَر، وغيرهم. بل إن الغزل في العهد الأموي أخذ اتجاهات جديدة في أساليبه وأنواعه لم تكن على ما كانت عليه من قبلُ، وراد مضمونه حقولاً جديدة.

أما عنترة فهو شاعر فارس، عفيف إذا أحبَّ، عفيفٌ إذا غَنِم، كريم إذا امتلك، شجاع جسور لا يهاب الموت بيد أنه عفوٌّ سَمْح إذا قدر... هذه هي بعض صفاته التي يتطاول فيها افتخاراً، إنه أبيض الفعال وإن كان أسود اللون. وسواد لونه- على ما ورثه من عبودية ـ لا يشكل لديه مشكلة، وإنما المشكلة وردت في رؤوس الآخرين ونزلت عليه ظلماً وعبودية؛ ولهذا تراه يقول:[٨٠]

سَوادي بَيَاضٌ حينَ تبدو شَمائلي

وفِعْلي على الأنسابِ يزهو ويفْخَرُ

فلون غيره جُبْنٌ، ولونُه بطولةٌ وشجاعة، وسيفُه لا يقل عنه أو عن رُمْحه، كل له من الفعال البيض ما لم يبلغه الآخرون، كما يقول في خطابه لعبلة:[٨١]

فلَـــــرُبَّ أبلـــجَ مثــــلِ بَعْلِـــكِ بـــــادِنٍ

ضَـــخْمٍ علـــى ظَهْـــرِ الجَـــواد مُهَبَّـــلِ

غادرتُـــــــهُ مُتَعفِّـــــــراً أوصـــــــالُهُ

والقــــومُ بـــين مُجـــرَّحٍ ومُجَـــدَّلِ

ولقـــد لقِيْـــتُ المـــوتَ يـــومَ لقيتُـــه

مُتَــــسَرْبِلاً والــــسَّيْفُ لم يتَــــسَرْبِلِ

فرأيتُنـــــا مــــا بيننـــا مـــنْ؛ حـــاجزٍ

إلا المِجَـــنُّ ونَـــصْلُ أبـــيضَ مِقْـــصَلِ

ويقول أيضاً:

ناديـــتُ عَبْـــساً فاســـتجابوا بالقَنـــا

وبكـــلّ أبـــيضَ صـــارمٍ لم يَنْجَـــلِ

إنـــي امـــرؤٌ مـــن خَيْـــرِ عَـــبْسٍ مَنْـــصباً

شَـــطْري، وأحمـــي ســـائري بالمُنْـــصُلِ

إن عنترة يعلنها حرباً شعواء على دعاة التمييز بين أصحاب الألوان فما من أحد اختار لونه. فلونه جاءه من أُمِّه السوداء زبيبة، ولو جاء لونه كأبيه شداد لما اضطرَّه أن يقف درءاً له يحميه بسيفه البتار، كما يظهر من البيت الأخير. وعلى الرغم من هذا ما كان لونه مَعيباً عنده بل محموداً لِما يتصف به من الصفات الماجدة بينما قصَّر سادته عن الوصول إلى درجته:(٨٢)

مـــا ســـاءني لَـــوْني وإِسْـــمُ زَبِيبَـــةٍ

إذ قـــصَّرَتْ عـــن هِمَّـــتي الأعـــداءُ

وهو لا ينكر أنه نشأ في بيت أبيه عبداً، ويصرّح بذكر عبوديته في شعره، ويذكر ما لقيه من جرائها، من هوان وضرب. ولعل أبرز صورة تتحدث عن ذلك يوم

كادت له امرأة أبيه (سُمَيَّة)، فانهال عليه أبوه بالضرب، ويبدو أنه كان شديداً؛ مما حدا بها إلى أن تَحول ـ بعد لأي ـ بين أبيه وبينه؛ فيقول:[٨٣]

تجَلَّلتْنِي إذْ أهوى العَصا قِبَلي
كأنَّها صَنَمٌ يعتادُ مَعْكوفُ

المالُ مالكمُ، والعَبْدُ عبدُكُمُ
فهلْ عذابُكِ عنِّي اليومَ مَصْروفُ

تنسى بلائي إذا ما غارةٌ لقَحَتْ
تَخْرُجُ منها الطُّوالاتُ السَّراعيفُ

ولست الآن بصدد ما قيل عن علاقته بامرأة أبيه، إذ اتهم بها؛ لشعره السابق؛ لكن المتأمل فيه ينفي تلك العلاقة. فهي من سعت في كيده، وهي التي طالما أنزلت به ألواناً من العذاب، من قبل. وإنما أنظر إلى دلالة العبودية التي آلت لديه نمطاً من النضال والحرب على كل من تخدعه المظاهر الخارجية. فاللون لا يمنح الناس البطولة والمجد، والشكل الخارجي ليس معياراً لاختبار الرجال والأشداء الكرام.

ولعل اعتزازه بنفسه قدرة وبطولة وخلقاً كريماً كان وراء حب عبلة له. فهي مثله لم تتحكم بها عادات المجتمع وتقاليده، لأن الولد إذا جاء أسود اللون لأمه ورث عبوديتها، وإن جاء كهيئة أبيه عاش حراً.

ونستنتج من ذلك كله أن لون عنترة وعبوديته وجها حياته وشعره ولكنهما لم يشكلا عقدةً نفسية لديه. فعنترة استمر بتأكيد ذاته الشخصية والاجتماعية، وقدرهما أفضل تقدير، فلم تصبه حالة الارتكاس النفسي التي تجعل صاحبها يتراجع عند أول اختبار لنيل حريته. فهو غير قلق من لونه، وإنما كان لونه صورة للإشراق والأمل بالحرية. هكذا تتكشف لنا العوامل التي اجتمعت للصورة الشعرية ودلالتها عند عنترة، وهي عوامل ذاتية واجتماعية معاً، صنعتها ظروف تاريخية وطبيعية في الوقت نفسه.

وليست العوامل أحادية الاتجاه أو ثنائية، وإنما قد تشترك جملة منها كالدينية والسياسية والاقتصادية والفكرية... ومن يتصفح الغزل في العهد الأموي ـ مثلاً ـ يعثر على أنماط فنية تاريخية موروثة كالغزل (وفيه: العفيف، والحسي التقليدي، والحسي الماجن). وهو مؤسس في العصر الجاهلي، علماً أنه تطور كثيراً عنه في الأسلوب والدلالة ولا سيما على يد عمر بن أبي ربيعة، والأحوص والحارث بن خالد المخزومي، وجميل بُثَينة وكُثَيّر عزَّة، وقيس لُبْنى، وغيرهم. أما غزل الزُّهَّاد فقد نشأ في صدر الإسلام ثم نضج في العهد الأموي.

ونتوقف عند نمط آخر نشأ ونضج في عهد بني أمية، وهو الغزل الكَيْدي. واشتركت في تكوينه دوافع متعددة ذاتية ودينية وفكرية وسياسية فجاء وثيقة فنية تاريخية من نوع خاص. وحين سماه الحوفي بالغزل الكيدي كان طه حسين يسميه بالغزل الهجائي؛ ولكن المضمون لم يختلف وأعلامه لم يختلفوا.(٨٤)

فلما أراد الشاعر السياسي أن ينال من أعدائه، وجد أن الشرف، وحماية المرأة من أعظم ما يعتز به العربي المسلم ولهذا شرع يتغزل بمن لهم من أمهات أو بنات أو أخوات أو زوجات. ولمسناه عند عدد من الشعراء، ولا سيما العَرْجي، وعبيد الله بن قيس الرُّقيَّات والثاني أشهر وأكثر شعراً فيه.(٨٥) وألح عبيد الله على التغزل بفاطمة بنت عبد الملك، وأم البنين زوجة الوليد بن عبد الملك. وكان بارعاً في أسلوبه الغزلي، ومغامراته في من تغزل بهن، حين قص تلك المغامرات جاعلاً إياها أحلاماً تراوده، كقوله في أم البنين:(٨٦)

أُمَّ البَنينَ سَلَبْتِني حِلْمي ... وقَتَلْتِني فتحمَّلي إِثْمي

بالله يا أُمَّ البَنينَ ألَمْ ... تَخْشَي عليكِ عواقبَ الإِثْمِ؟!!

"فهذا الشعر ـ وإن انطوى على روح الغزل ـ ليس منه في شيء، وإنما كاد فيه لبني أمية".(٨٧) وبهذا فهو يمتح معينه من حقده الذاتي والسياسي والديني عليهم،

ولو فصلْناه عن هذا السياق لاختلت دلالته الحقيقية. فالغزل الكيدي كغيره من الشعر محكوم بظروفه ودوافعه المكوّنة له.

إن كل أدب خاضع للمناقشة والنقد، وليس أي نوع منه منزهاً عن رد بعض قضاياه، أو قبول بعضها الآخر. وسواء قبلنا هذا أم رددنا ذاك فإن على الباحث المنصف أن يظل أميناً لوضعهما في سياقهما الفني والتاريخي والذاتي والفكري. فألفاظ الشعر وصوره هيئة سياقية للهدف الذي نشأت من أجله، وللموضوع الذي يستتكن في صوره أنماط الحياة الاجتماعية والفكرية... ولهذا نجد أن تلك الألفاظ والصور قد تطورت بتطور الحضارة العربية، فاستمدت مصطلحات لم تعرف من قبل، وغنيت في مادتها ودلالتها، مع كل مرحلة تنتقل إليها. بل إن مفهوم التعبير الشعري لم يعد محصوراً بالذات الفردية وإنما أصبح مفهوماً جماعياً في العصر الإسلامي.

فالشعر القديم لم يكن ـ فقط ـ صورة لرؤى النفس المخبوءة، وإنما أصبح سجلاً تاريخياً يحمل مفهوماً حضارياً متطوراً، ولو كان هذا في بعض الظواهر أكثر تمييزاً من بعض. فظاهرة الصعلكة التي نشأت وترعرعت في العصر الجاهلي، ثم تراجعت في الإسلام، واختفت فيما بعد، كانت توازيها ظاهرة أدبية وتكشف عن مفهوماتها.(٨٨) بينما الظاهرة الأدبية لشعر الفتوح ترتقي كثيراً عن تلك الصور التي رصدت أيام العرب في معرض الافتخار بها، وهجاء أعدائهم بما ألحقوهم فيها من هزائم.(٨٩) ولعل أدب السفارة بين الملوك والأمراء والقادة يعد في بعض اتجاهاته نتيجة لها.(٩٠)

ولكني سأتناول ظاهرة ما تزال تفرض ماهيتها حتى اليوم في الحياة والفن والفكر، وقد كثر فيها الاجتهاد والتأويل من العرب وغيرهم، واستعانوا في تفسيراتهم بمناهج شتى، ونظريات متعددة غرباً وشرقاً، ومنها التفسير الأسطوري، إنها الظاهرة الأدبية ذات الدلالة الدينية.

فالشعر الجاهلي يوحي بالحياة العقلية والدينية لمعتقدات أهله، ونمطية تفكيرهم. ونقل لنا كثيراً من الدلالات عن ظاهرة الشرك، وأورد جملة من الصور

الدالة على أولئك الذين آمنوا بالبعث والنشور، وما ارتبط بها من تقاليد اجتماعية. وكانوا ـ فيما يفعلونه ـ يدفنون مع المتوفى حاجاته، وناقته أو فرسه... وهذا ما عبر عنه جُرَيْبَة بن الأشْيَم الفَقْعَسي الأسدي حين أدركه الموت، وطفق يوصي ابنه قائلاً:[٩١]

لا تَترُكَنَّ أباكَ يَعْثُرُ راجلاً
في الحَشْرِ يُصرَعُ لليدينِ ويُنْكَبُ
ولعلَّ لي مِمَّا تركْتُ مطيَّةً
في الهَارِ أركبُها إذا قِيْلَ: اركبُوا

إن المطايا التي تُبْلى عند القبور مشهورة لدى الجاهليين، وقد أطلقوا عليها اسم (البَلِيَّة)[٩٢] واتخذها الشعراء مادة غنية في دلالتهم المتعددة.[٩٣]

وقبل أن يضع المرء أية تقنية لمعالجة مثل هذه الصور الشعرية ويتوهم تأويلات لها أسطورية أو غيرها، فمن المفترض أن يستوعب الوسط الذي انطلقت منه، ويتفهم ألفاظها وتراكيبها وأخيلتها... فهي ليست مجرد أصوات يرددها هذا الشاعر أو ذاك دون أدنى دلالة. فمعرفتنا بالشعر القديم لا تحتمل الخلط؛ لأن البرهان يندرج فيه بكل وضوح بما يقدمه لنا من أفكار. وكل فكرة ما زالت مغيبة عنا فلأننا ما زلنا عاجزين عن استلهامها، أو لأن المكتشفات الأثرية لم تؤيد هذا بعد.

ومن هنا كنا نظن أن شعر جُرَيبة وأمثاله شعر منحول غير صحيح، وحينما استطاع علماء الآثار أن يميطوا حزام المجهول عن قرية (الفاو) أكدوا صحة ذلك. وتقع الفاو في منتصف الطريق بين الرياض ونَجْران، وعثر فيها على صورة جمل في معبد (حجارة الأعزاب)، وعلى نوق مدفونة في المقابر، كمقبرة (ناقة هُدْهد بن نَمْلة)، ومقبرة (ناقة أُبَيّ بن عُد)...[٩٤] كما عثر على أشباه ذلك في الموقع الأثري (مليحة) من أرض دولة الإمارات العربية المتحدة. وضمت المقابر ـ فيما ضمته ـ أطواقاً وأقراطاً وأساور وخوابي وخواتم...[٩٥] وقد حفظ الشعر الجاهلي بعض

الصور النادرة الدالة على ذلك.[96]

هكذا تيقنا أن الشعر يؤكد مرة بعد أخرى أنه يضم مادة ثرية من الوثائق التاريخية التي لا مناص للدارسين عنها، فهو جزء أصيل فيها، لأنه ذو اتجاهات متعددة فيها. وكان الصورة الثقافية الأولى التي تتوارثها الأجيال في العصور اللاحقة على تعدد بيئاتهم. وهذا ما انتهى إليه الفرزدق، ولا سيما بقوله: [97]

وهَبَ القصائدَ لي النَّوابغُ إذْ مَضَوا
وأبو يزيدَ وذو القُروحِ وجَرْوَلُ

والفَحْلُ عَلْقمةُ الذي كانَتْ لهُ
حُلَلُ الملوك كلامُهُ لا يُنْحَلُ

وأخو بني قَيْسٍ وهُنَّ قَتلْنَهُ
ومُهلْهِلُ الشعراء ذاكَ الأول

والأعشيانِ كلاهما ومُرَقِّشٌ
وأخو قُضاعَةَ قولُهُ يُتَمَثَّلُ

هذه أبيات قليلة من قصيدة طويلة ذكر فيها الشعراء الذين أمدوه بفن القول؛ باعتباره ثقافة عصرهم وعلمه. وهو إذ يؤرخ لهذه القضية يومئ إلى مسألة الإبداع. فالذات المبدعة الطامحة إلى الكمال لا تكتفي بالموهبة والفطرة السليمة؛ ولا بالدوافع المحرضة على الإبداع، وإنما تعمد إلى المثاقفة الفنية مع الآخر ليستقيم الإبداع على أحسن هيئة؛ مما يدعو الشاعر إلى التطاول بفنه على أقرانه... إذاً؛ فهو قادر على قول الشعر؛ وقادر على تقويم أوده ليصبح ليناً رقيقاً متلاحم الأجزاء؛ سهل المخارج؛ واضح الألفاظ...

وتكفي هذه الإشارة إلى مسألة الإبداع والتلقي بوصف الشاعر المبدع أول المتلقين لشعره؛ ينظر فيه ليجعل عقله زماماً على طبعه قبل أن يخرجه إلى الناس؛ وهم جماعة المتلقين الأكثر قدرة على تصيد زلات الإبداع... وهم رواته... وقد سبقت

الكلمة فيه[98] مما يجعلنا نشدد على قضية انفتاح المبدع على أنماط الفن القديمة والمعاصرة؛ باعتبارها أشكالاً ثقافية وفنية مؤثرة ومفيدة... ومن هنا تدخل هذه المثاقفة في مفهوم نقدي عرف بالتأثر والتأثير، ثم صار هذا المفهوم متقارباً على نحو ما مع نظرية التناص؛ مع الاختلاف بالقصدية[99].

ويقوي هذا الفهم أن الخلفاء والأمراء من بني أمية وغيرهم كانوا يأمرون المؤدبين أن يرووا أبناءهم أشعار العرب، وزيادة في حرصهم على ذلك فضلوا المؤدبين أن يكونوا شعراء، ومنهم الكُمَيْت والطِرِمَّاح.[100]

أما النسابة فإنهم جعلوا الشعر أصلاً في البرهان على أنساب العرب، ومنهم عَقيل بن أبي طالب، ومَخْرَمة بن نوفل.[101] وكان معاوية بن أبي سفيان قد استدعى النسابة عُبَيْد بن شَرِيَّة ليسأله عن أشعار العرب وأيامها وأنسابها.[102]

وهنا لا بد للباحث أن يسترجع ما فعله الرسول (ﷺ) حين دفع حسان بن ثابت إلى أبي بكر (رضي الله عنهما)، فتعلم منه أنساب قريش وأيامها وأخبارها، فجعلها في شعره وهو يدافع عن الدعوة الإسلامية وينقضُّ كالبازي على المشركين.[103]

ولهذا ندر أن نقرأ كتاباً في السيرة أو المغازي لصدر الإسلام دون أن نجد فيه شعراً يتحدث عن الحدث التاريخي ويعرض لأحداثه، وإن كان مصوغاً صياغة شعرية. إن الظاهرة الأدبية حياة فنية تعبر عن الحياة الإنسانية والطبيعية، وتعمق أثرها في النفس البشرية كلما رددت الفكر فيها. فالشعر يخلق الواقع خلقاً فنياً، ولكنه لا ينفلت منه، ويعيد الحالة الشعورية والفكرية في تعبيرات ممتعة، وصور مثيرة.

وأخيراً يقترب الوداع، والوداع صعب بلا شك، ولكنه من أجل لقاء آخر. ونقول: هذا وداع مؤقت يجدد الحياة وذكرياتها، وآمالها، ويبعث على التمسك بها. فالوداع المؤقت يثير في النفوس كوامن الحزن، ولواعج الألم، ولكنها تموت جميعها لأول لقاء، فما إن تذبل زهور الفرح حتى تولد من جديد. وهذا كله يتجسد بشعر الغزل، وبخاصة العفيف منه. فالشاعر فيه يعيش حالة نفسية قلقة مضطربة حين تفارقه محبوبته التي هام بها؛ ومن ثم يأخذه الشوق إليها؛ ويصرف همّه

بالحسرة والألم والفقد والهجر والصد إلى ذلك الفراق فيأخذ بالبكاء والأنين والشكوى... وما إن يلتق بها حتى تراه قد برئ من كل ما كان يعانيه... ثم تفارقه من جديد فيعود إلى ما كان عليه... فتراه يعيش بين لحظتين على الدوام لحظة الحزن ولحظة الفرح باللقاء، وما يشعر فيه من نشوة غامرة في كلتيهما...

أما الوداع الأزلي فهو صورة للموت أو الدمار، وفيه تتحكم نزعات القلق والتوتر والخوف من المستقبل المجهول. وتجسد ظاهرة الأطلال المعبرة عن حياة النجعة، في طلب الماء والكلأ أفضل دلالاته. فنحن نعيش الحياة وننعم بطبيعتها، ولكن حين يعبث بها الموت والدمار تضمحل كل الآمال والرغبات، ويصبح الطلل عند كل لقاء مصدراً لإثارة الهموم من مرابضها، فيتملك المرء عودة إلى الفطرة ليتشبث بالحياة من جديد. ولهذا يلجأ إلى التطلع حوله مفتشاً عن الصور الواهبة للحياة، فتبرز منها ـ خاصة ـ صورة الماء، فالماء أصل كل حياة.

وبناء على ذلك كله، وفضلاً عما عرفته بلاد العرب من شح شديد في الماء والمطر والموارد... انكشف لنا سبب الإكثار من الدعاء بالسقيا لديار الأحبة في الشعر القديم[(١٠٤)]، وأدركنا ماهية البكاء على الرسوم الدارسة. فعلقمة الفحل ـ مثلاً ـ دعا بالسقيا لأطلال صاحبته ليلى، لتعود نضارتها، وتتجدد الحياة فيها بعد أن أصابها الدمار أو الموت. وفي معرض دعوته رسم لوحة فنية بديعة للطبيعة، فصوَّر السحاب المتراكم القادم من اليمن عن طريق نَجْد، متجهاً إلى البحْرين، وهو يسد الأفق، وجعل الريح الجنوبية تسوقه ببطء شديد، والليل بدأ يُرخي ظله على المنطقة. والمعروف أن مثل هذا السحاب يكون مثقلاً بالمطر، وإذا نزل دفع شآبيب غزيرة. كل هذا استطاع علقمة أن ينقله إلينا ببيت واحد، لندرك غزارة الدلالة الشعرية أحياناً عند بعض الشعراء، وهو:[(١٠٥)]

سقاكِ يَمانٍ ذو حَبِيٍّ وعَارِضٌ
تَرُوحُ به جُنْحَ العَشِيِّ جَنُوبُ

وبيت علقمة جزء لا يتجزأ من الصور الدالة على البيئة الطبيعية في الشعر القديم... وقد اغتنى بها صامتة ومتحركة، في البر والسماء والبحر. فالبيئة تبعث

حياة وتميت أخرى، وتترك آثارها في الناس والمخلوقات، ومن ثم في الشعر، لأنها إن لم تكن أهم الدوافع الشعرية، فهي مغذية للشعراء وملهمة لهم. وحسبي أنني عالجت ذلك في بحث خاص... كما ناقشت أثر الدوافع في عملية الإبداع في كتاب (إبداع ونقد)[١٠٦].

وهنا تحط بنا المرساة، لنختم ما توصلنا إليه بأبرز نتائج هذا الفصل، وإن ضم عدداً آخر من قبل.

٥- خاتمة

ارتقى شعرنا القديم إلى منزلة رفيعة في الحياة والفن لدى الأمة العربية، فقد أصبح منهجاً فنياً، ومصدراً ثقافياً متميزاً يعبر عن شخصيتها في كل مرحلة من مراحل أطوارها الحضارية والتاريخية. وحمل جملة من الصور المعبرة عن الخصائص العقلية والفكرية والدينية، و... ومن ثم الأدبية.

وبهذا كله أثبت أنه صورة ودلالة، صورة فنية ممتعة جذابة، لها سماتها المختلفة عن تلك التي عرفتها الصورة عند الشعوب الأخرى، كما هي عليه في الشعر الملحمي والقصصي والتعليمي المعروف لليونان. فالصورة الفنية في شعرنا أساسها اللفظ المؤلف الذي عقد صلته بالخيال... والتصق بالمشاعر الذاتية ثم الجماعية.

أما الدلالة فهي دلالة مباشرة، لأن الشعراء لونوها بظلال جميلة، ووشحوها بأثواب مثيرة للعين والعقل. وربما غالى بعضهم بهذه الزينات، حتى إن المتسرع في نظرته إليها لن يصل إلى مراد صاحبها. وهذا ما عرف باسم الدلالة المجازية، التي لقيت عنتاً كبيراً من أصحاب الحداثة في تفسيراتهم لها.

إن الحياة الأدبية مرآة فنية جمالية، توحي بدلالات تعبيرية غنية لكثير من ألوان الحياة في سياقها الزماني والمكاني والثقافي والفني... فهي منهج ومصدر غني ثر للماضي والحاضر، تتعدد طرائقه وما تختلف، وتتفرع أنواعه وما تفترق.

هكذا هو الشعر القديم الذي صدر عن الطبع والموهبة والثقافة والخبرة... منذ أن وعى الشاعر ما حوله، وأحس به.

والناقد البصير الذي يتصدى بالتحليل للشعر القديم، لا بد له أن يخالطه مخالطة روحية ليلاً ونهاراً، ويستوعب سياقاته الكبرى، والصغرى، ويتسلح بثقافة تراثية ولغوية وأدبية، ويكون ذا دراية تامة بالمناهج القديمة والحديثة، وينفتح عقله على الثقافات الأخرى القديمة والمعاصرة.

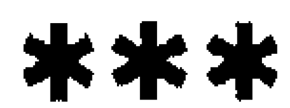
وإذا استحق الناقد لذلك كله كشفت له الأشعار القديمة صدرها، مقدمة له دلالاتها دون استغلاق. وكسب متعة القراءة وإفادتها، ثم حمل إلينا متعة الفن، ورؤية الهدف، وإصابة المعنى.

وشعرنا القديم قدم لنا الدرس الأول حين برز بشخصية مستقلة وثقافة منفتحة على العوالم الأخرى... غير منغلقة ولا تابعة، ولكل أمة شرعة ومنهاج. وهو إذ طرز هذه المبادئ أبى لأهله أن يذوبوا في غيرهم، أو أن يصبحوا عبيداً في الحياة والفن يتلقفون كل شيء دون اعتراض أو تأفف.

ولعل أهم نتيجة ظهرت فيه أنه يكشف عن معانيه الغلقة بالموازنة فيما بين الأشعار... ولهذا يطلب منا حين ندرسه أن نقيسه بما حمله إلينا من شواهد في سياقاتها المتعددة. ولكن كثيراً من الحداثيين، أصحاب المنهج الأسطوري خاصة جعلوا الغائب المجهول ممثلاً بالأساطير شاهداً عليه، ولم يكفهم هذا بل ارتكسوا في منهجهم إلى الحاضر... فطبقوا ما هم عليه من ثقافة وحياة على حياة العرب وأشعارهم...

وهذا خلل منهجي أولاً، ومعرفي ثانياً، وفني ثالثاً، فليس كل ما تمنحه الثقافة المعاصرة من مناهج وآراء يمكن أن ينطبق على ما أبدعه القدماء. ولسنا نعني بهذا أننا نرغب عن الرؤى المعاصرة، بل نهدف إلى معرفة الحقيقة دون أن نضل عنها أمام سطوع الأضواء.

والحمد لله الذي اندرج كل فضل تحت اسمه، وعساه يتم علينا نعمة القول في الفصل الثالث "نظرية التناص ـ صك جديد لعملة قديمة" بعد عرض حواشي هذا الفصل ومصادره... وهو فصل يجسد الانتقال من الخاص إلى العام، ومن القديم الجديد إلى الجديد القديم.



الحواشي والمصادر

(١)- انظر المذاهب الأدبية والنقدية ٧٨ وما بعدها، د. شكري عياد- سلسلة عالم المعرفة ١٧٧- الكويت- ١٩٩٣م.

(٢)- انظر المرجع السابق ١١- ١٢ وما بعدها و٥٩ و٦٩ و٨٨ و١٣٩- وشعرنا القديم والنقد الجديد ١٨، د.وهب رومية- عالم المعرفة ٢٠٧- الكويت ١٩٩٦م، وراجع ما ورد في الحاشية (٩٦) وما بعدها من الفصل الأول.

(٣)- انظر المذاهب الأدبية ١٤ وشعرنا القديم ٢٠ وما بعدها.

(٤)- الوعي والفن ٢٢٥- غيورغي غاتشف- ترجمة د.نوفل نيوف - عالم المعرفة- الكويت- ١٩٩٠م.

(٥)- الوعي والفن ٢٢٧، وانظر شعرنا القديم ٢٤- ٢٩، ومفاهيم نقدية ٥٠- ٥٥ رينيه ويليك- ترجمة د.محمد عصفور- عالم المعرفة- ١١٠- الكويت ١٩٨٧م.

(٦)- انظر الوعي والفن ٢٢٦ ومفاهيم نقدية ٢٩- ٤٢ و٥٠- ٦٣.

(٧)- الوعي والفن ٢٤٧- ٢٤٨ وانظر فيه ٢٤٥، ومفاهيم نقدية ٥١ وشعرنا القديم ١٤٥.

(٨)- الوعي والفن ٢٤٧- ٢٤٨ وانظر مفاهيم نقدية ٥١- ٥٥.

(٩)- نهض كتابنا (الحيوان في الشعر الجاهلي) بمناقشة بعض جوانب الاتجاه الأسطوري، انظر فيه مثلاً ٥٤- ٦٧- دار دانية للطباعة- دمشق- ١٩٨٩م.

وخصص د.رومية في (شعرنا القديم) فصلاً كاملاً لمناقشة التفسير الأسطوري للشعر القديم، فارجع إليه ٣١- ١٣١ وانظر الحاشية (٩٦) ومضمونها من الفصل الأول.

وانظر أمثلة من مؤلفات الحداثيين وأهمها:

١- الرؤى المقنعة- د.كمال أبو ديب- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٩٢م.

٢- قراءة ثانية لشعرنا القديم- د.مصطفى ناصف- دار الأندلس- بيروت ١٩٨١م.

٣- صوت الشاعر القديم- د.مصطفى ناصف- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٩٢م.

٤- الإبل في الشعر الجاهلي- دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث- د.أنور أبو سويلم- دار العلوم ١٩٨٣م.

(١٠)- عيار الشعر ١٦ لابن طباطبا- تحقيق د.عبد العزيز ناصر المانع- مكتبة الخانجي- القاهرة- دون تاريخ.

(١١)- انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب- ٣٢٢ و٣٩٨- د.إحسان عباس- دار الثقافة- بيروت- ط٤- ١٩٩٢م؛ وقد خصص القدماء فصولاً للغلو والمبالغة والإيغال، ومن مؤلفاتهم:

١- العمدة لابن رشيق ١/ ٢٤٨ و ٢/٥٧- ٦٥- تحقيق محي الدين عبد الحميد- دار الجيل- بيروت- ١٩٧٩م.

٢- كتاب الصناعيين لأبي هلال العسكري- ٣٥٧ و٣٦٥- تحقيق علي محمد البجاوي- ومحمد أبو الفضل إبراهيم- المكتبة العصرية- صيدا- ١٩٨٦م.

(١٢)- شعرنا القديم ١٧ وانظر فيه أيضاً ١٤٨- ١٥٠.

(١٣)- الوعي والفن ١٣٢، وانظر مفاهيم نقدية ١٩٢- ١٩٨. وإبداع ونقد ١٦٣ و ١٧٠- د.حسين جمعة- دار النمير- دمشق- ٢٠٠٣م.

(١٤)- الوعي والفن ٢٢١- وانظر المذاهب الأدبية ٥٩ و٨٨ و١٣٩ ومفاهيم نقدية ٩٦ وانظر فيه أيضاً ٦٨ وما بعدها.

(١٥)- انظر المذاهب الأدبية ١٤٦ وما بعدها والوعي والفن ١٣٠ و١٨٤، ومفاهيم نقدية ٩٧ و١٥٦ و١٨٢ وما بعدها.

(١٦)- انظر الوعي والفن ٢١٤.

(١٧)- الوعي والفن ٢٢٥.

(١٨)- انظر الوعي والفن ٢٠٢ ومفاهيم نقدية ٥١ و٥٣ و٦٠- ٦١.

(١٩)- انظر شعرنا القديم ١٦٢ وما بعدها وفي الشعرية ١٩- ٢٠- كمال أبو ديب- مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت- ط١- ١٩٨٧م.

(٢٠)- راجع حاشية (٩ و١١) من هذا البحث، وانظر- مثلاً الدراسات التالية:

١- الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي- د.نصرت عبد الرحمن- دار الفكر للنشر- عمان- الأردن- ١٩٨٥م.

٢- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي- د.صلاح فضل- دار المعارف- القاهرة- ط٢- ١٩٨٠م.

٣- شفرات النص- د.صلاح فضل- دار الفكر للدراسات- القاهرة- ١٩٩٠م.

(٢١)- سنفرد للصورة والمضمون في النقد القديم مقالاً خاصاً، إن شاء الله.

(٢٢)- انظر الفصل الخاص بالصورة الشعرية في كتابنا (الرثاء في الجاهلية والإسلام)- ٢٠٥- ٢٢٩- دار معد للطباعة والنشر- دمشق- ١٩٩١م.

(٢٣)- انظر المرجع السابق ٢٠٧ في المقبوس، ثم تأمل ما أورده كمال أبو ديب (في الشعرية) ص ٥٨- ٥٩.

(٢٤)- انظر المرجع السابق ٢٣- ٦١، وانظر شعرنا القديم ١٧٢- ١٧٣.

(٢٥)- انظر فن الشعر ١٠- د.إحسان عباس- دار بيروت- بيروت ١٩٥٥م.

- وكتاب أرسطوطاليس ٢٨ وما بعدها، تحقيق د.شكري عياد- دار الكاتب العربي للطباعة- القاهرة- ١٩٦٧م.

- والرثاء في الجاهلية والإسلام ٢٠٩ والمذاهب الأدبية ١٦٢.

(٢٦)- انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٢١٩ و٤١١- ٤١٦ و٥٤٥- ٥٥٧.

(٢٧)- انظر مفاهيم نقدية ٥٧، وشعرنا القديم ١٦٢- ١٧٧.

(٢٨)- شعرنا القديم ١٦٣، وانظر مفاهيم نقدية ٥١ وفي الشعرية ٥٧- ٥٨.

(٢٩)- مفاهيم نقدية ٥٧، وانظر شعرنا القديم ١٧٦.

(٣٠)- الوعي والفن ٢٥٧، وانظر مفاهيم نقدية- الفصل السادس كله- ١٨٢.

(٣١)- انظر- مثلاً- الدراسات التالية:

١- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي- د.نصرت عبد الرحمن- مكتبة الأقصى- عمان- الأردن- ١٩٧٦م.

٢- الأساطير- د.أحمد كمال زكي- دار العودة- بيروت- ط٢- ١٩٧٩م.

٣- الصورة في الشعر العربي- د.علي البطل- دار الأندلس- بيروت ١٩٨٣م.

٤- الشعر الجاهلي "تفسير أسطوري"- د.مصطفى الشورى- دار المعارف- القاهرة- ط١- ١٩٨٦م.

(٣٢)- انظر الأغاني ١٤/ ٢٧٠- طبعة دار الكتب المصرية- القاهرة، وراجع حاشية ٣٨ و٣٩ و٤٠ من الفصل الأول، وعيار الشعر ٧- ٨ وفي الشعرية ٥٩.

. وخزانة الأدب ٤/ ١٨٦ . ١٨٧ البغدادي . دار صادر . بيروت . بلا تاريخ.

. وكتابنا (قراءات في أدب العصر الأموي ٦٥ و٤٣٢) منشورات جامعة دمشق . دار المعارف بدمشق . ١٩٩٢م.

(٣٣) ـ شرح هاشميات الكميت ٤٩ و٥٣ . تحقيق د.داوود سلوم، ود.نوري حمودي القيسي . مكتبة النهضة العربية . بيروت . ١٩٨٤م.

. وانظر شرح شواهد المغني ٢/ ٢٠٧ . بعناية محمد محمود الشنقيطي . نشر دار مكتبة الحياة . بيروت . وانظر قراءات في أدب العصر الأموي ٣١٣ و٣٢٧.

(٣٤) . انظر: الشعر والشعراء لابن قتيبة ١/ ٧٤ . شرح أحمد شاكر . دار المعارف . القاهرة . ١٩٦٦م، والعمدة ١/ ٢١٥ ومابعدها، وانظر فيه أيضاً ٢٣٩، وراجع حاشية ٥٣ من الفصل الأول، وانظر عيار الشعر ٧ و١١ و١٧ و١٨٤ و٢٠٣ و٢٠٩ والوساطة (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي) ١٩ و٢٤ و٣٣ و٤٨ و١٥٢ . دار القلم . بيروت.

(٣٥) . انظر . مثلاً . الدراسات التالية:

١ . تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري . نجيب البهبيتي . دار الفكر ومكتبة الخانجي . القاهرة . ط٤ . ١٩٧٠م.

٢ . الشعر الجاهلي "منهج في دراسته وتقويمه" . د.محمد النويهي . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة . دون تاريخ.

٣ . الحياة العربية من الشعر الجاهلي . د.أحمد محمد الحوفي . دار نهضة مصر . القاهرة . ١٩٧٢م.

(٣٦) . انظر . مثلاً . للدكتور يوسف خليف (دراسات في الشعر الجاهلي . دار غريب للطباعة . القاهرة . دون تاريخ).

(٣٧) . عيار الشعر ١٥ .

(٣٨) . انظر: الحيوان للجاحظ ٦/ ٢٩ . تحقيق: عبد السلام هارون . المجمع العلمي العربي . بيروت ١٩٦٩م.

(٣٩) . طبقات فحول الشعراء ١/ ٢٢ . لابن سلام الجمحي . تحقيق وشرح محمود محمد شاكر . مطبعة المدني . القاهرة . ١٩٧٤م.

(٤٠) . البيان والتبيين للجاحظ ١/ ٢٤١ . تحقيق: عبد السلام هارون . دار الفكر . بيروت . ط٤ . نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٤٨م.

(٤١) . البيان والتبيين للجاحظ ١/ ٢٤١

(٤٢) . انظر طبقات ابن سعد "الطبقات الكبرى" . ٢/ ٩٥ . مجلد ١ . دار صادر ودار بيروت . بيروت . ١٩٦٠م.

(٤٣) . الأنواء والأشربة والمعارف . أسماء كتب لابن قتيبة.

(٤٤) . الفت كتب متعددة في ذلك المجال مثل: السيرة النبوية لابن هشام، وأيام العرب، والنقائض لأبي عبيدة معمر بن المثنى، وراجع حاشية ٨٩ مما يأتي.

(٤٥) . انظر مفاهيم نقدية ١٣ وما بعدها؛ وقد جعل المؤرخون والجغرافيون الشعر مصدراً لهم انظر مثلاً:

. تاريخ الرسل والملوك، المعروف بتاريخ الطبري...

. والكامل في التاريخ لابن الأثير... ومروج الذهب للمسعودي.

. ومعجم البلدان لياقوت الحموي... ومعجم ما استعجم لأبي عبيد البكري.

(٤٦) . الوساطة ١٥ للقاضي الجرجاني . تحقيق محمد ابو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي . مطبعة دار القلم . بيروت . لبنان . دون تاريخ . وانظر تاريخ النقد الأدبي ٣٢٨.... وتمام مقولة ابن سلام (طبقات فحول الشعراء ١/ ٥). هو: "وللشعر صَناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصِّناعات: منها ما تثقفه العين؛ ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان".

(٤٧) . ديوان النابغة الذبياني ٣٧ . تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف . القاهرة . ١٩٧٧م. وانظر كتابنا: "الحيوان في الشعر الجاهلي ١٣٥ .

(٤٨) . انظر ديوان النابغة الذبياني ٣٣ . والحيوان في الشعر الجاهلي ١٥٤ .

(٤٩) . عيار الشعر ١٤ .

(٥٠) . انظر فجر الإسلام ٥٩ أحمد أمين . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٨٦م.

(٥١) . مجلة "فصول" ـ عدد ٢ . مجلد ١٤ . صيف ١٩٩٥م . مقال (الليل والنهار في معلقة امرئ القيس) ١٩ . محمد أحمد بريري.

(٥٢) . ديوان امرئ القيس ٨ . ٩ . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف بمصر ط٣ . ١٣٦٩هـ.

(٥٣) . مجلة "فصول" ٢٠ . عدد ٢ . مجلد ١٤ .

(٥٤) . المرجع السابق ٢١.

(٥٥) . المرجع السابق ٢٣.

(٥٦) . المرجع السابق ٢٨.

(٥٧) . ديوان امرئ القيس ١٨.

(٥٨) . مجلة "فصول" . عدد ٢ . مجلد ١٤ . صيف ١٩٩٥م . مقال بعنوان "الشعر العربي وملحمة الساميين" . د.أحمد كمال زكي . ٧.

(٥٩) . المرجع السابق ١١.

(٦٠) . سورة الأحقاف /آية ١٧.

(٦١) . المرجع الأسبق ١١.

(٦٢) ـ المفضليات للمفضل الضبي ١٥٧ . تحقيق محمد أحمد شاكر وعبد السلام هارون . دار المعارف . القاهرة . ط٧ . ١٩٨٣م.

. وانظر شرح اختيارات المفضل للخطيب التبريزي ٢/ ٧٧٠ . تحقيق فخر الدين قباوة . دار الكتب العلمية . بيروت . ط٢ . ١٩٨٧م.....

وذيل الأمالي للقالي ١٣٢ ـ دار الكتب العلمية . بيروت . دون تاريخ.... والرثاء في الجاهلية والإسلام ٨٤.

(٦٣) . انظر مجلة "فصول" ١٤ عدد ٢ . مجلد ١٤ . مقال: د.أحمد كمال زكي . وانظر سورة نوح ٧١ / آية ٢٣.

وإذا كان الدكتور يحيى شامي قد وقف قريباً من أحمد كمال زكي في اتهام الرواة المسلمين بتنقية الشعر الجاهلي من أسماء الآلهة فإن كتابه (الشرك الجاهلي وآلهة العرب المعبودة قبل الإسلام) . الصادر عن دار الفكر اللبناني . بيروت ١٩٨٦م . قد زخر بالشعر الذي يدل على أسماء تلك الآلهة، ولاسيما الباب الأول . الفصل الثاني . والباب الثاني . الفصل الأول ١٠٢ . ١٥٥.

(٦٤) . ذيل الأمالي للقالي ١٣٢ . ١٣٣، وشرح اختيارات المفضل للتبريزي ٢/ ٧٦٧ و٧٦٩ . ٧٧٠ و٧٧٣.

(٦٥) ـ انظر الحيوان في الشعر الجاهلي ١٩٣ و٢٠٦، والرثاء في الجاهلية والإسلام ٥٣ و٦٤ و١٠٧ . ١٠٨ و١٣٥ و١٤٧.

وانظر . مثلاً . ما قام حول ملحمة جلجاميش من دراسات:

١. ملحمة جلجامش . طه باقر، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية . سلسلة دراسات . رقم ٢٠٢ . ط٤ . ١٩٨٠م.

٢. المعلقة العربية الأولى أو "عند جذور التاريخ" ـ نجيب البهبيتي . دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب . ط١ .

١٩٨١م.

٣. منعطف المخيلة البشرية "بحث في الأساطير. صموئيل هنري هووك. ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية سورية ١٩٨٣م.

٤. جذور الاستبداد. د.عبد الغفار مكاوي. سلسلة عالم المعرفة ١٩٢. الكويت. ديسمبر ١٩٩٤م.

ملحمة جلجامش. د.عبد الغفار مكاوي، نشر ذات السلاسل، الكويت ١٩٩٤م.

(٦٦) ـ انظر مجلة "فصول" ١٢ . ٢ مجلد ١٤ مقال (الشعر العربي وملحمة الساميين) وملامح في فقه اللهجات العربية (من الأكادية... حتى العدنانية) ـ د. محمد بهجت قبيسي ، دار شمال ، دمشق ، ١٩٩٩م.

(٦٧) . أرجو القارئ الكريم الرجوع إلى مقال "بعض ملامح العاطفة في ديوان الأعشى" ـ لـ. د. الجليش، في مجلة فصول: ص ٣٦. عدد ٢ ـ مجلد ١٤.

(٦٨) . ديوان الأعشى ٣. تحقيق محمد محمد حسين. المكتب الشرقي. بيروت ١٩٨٦م.

(٦٩) . مجلة "فصول" ٤١ ـ ٤٢ عدد ٢ ـ مجلد ١٤.

(٧٠) ـ تحتاج قراءة الحداثيين للشعر القديم إلى وقفات طويلة، وإلى عدد غير قليل من الأبحاث لإزالة أوهامها وأخطائها في تفسيره. ولعلنا نقوم بشيء من هذا في قابل الأيام.

(٧١) . انظر. مثلاً. ديوان امرئ القيس ٣١ ـ ٣٣ و٤١.

(٧٢) . ديوان امرئ القيس ١٣ ـ ١٤.

(٧٣) . ديوان الأعشى ٢٧ . وانظر فيه ٦٩.

(٧٤) ـ انظر مثلاً: ديوان الأعشى ٩ ق١، و١٧ ق٢، و٣٥ ق٤، و٤٥ . ٤٦ ق٥. و٥٥ ق٦، و٦٩ ق٨، و٧٧ ق٩، و٨٣ ق١٠، و١١٩ ق١٥، و١٣٩ ق١٨، و١٥٣ ق٢٠، ١٦٣ ق٢١، و١٧١ ق٢٢، و١٩٥ ق٢٩، و٢٠٩ ق٣٢، و٢٢٧ ق ٣٤، و٢٥٣ . ٢٥٥ ق ٣٩، و٢٩٣ ق ٥٥، و٣٠٩ ق ٦٢، و٣٢١ ق ٦٥، و٣٥١ ق ٧٧.

(٧٥) . انظر ديوان امرئ القيس ١٩ و ٣٥ و١٥٤ و١٧١.

(٧٦) . انظر: الشعر والشعراء لابن قتيبة ٦٣ ـ طبعة دار إحياء العلوم، بيروت. ١٩٨٤م. وراجع مقالنا: "رحلة امرئ القيس إلى القسطنطينية بين الواقع والخيال" ـ مجلة التراث. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. عدد ٣٤.

(٧٧) . انظر ديوان امرئ القيس ١١٠ و١٥٥ . ١٦٠ و٢١٥.

(٧٨) . ديوان الأعشى ٥٧ و٥٩ وراجع حاشية "٧٤" من هذا البحث.

(٧٩) . انظر: مثلاً: ديوان الأعشى ١٧٣ ق ٢٢، و٢٤٣ ق ٣٦، و٣٥٧ . ٣٥٩ ق ٧٨. وانظر المفضليات ٤٠٢ بيت ٣٩ . أو شرح اختيارات المفضل ٣/ ١٦٢٠.

(٨٠) ـ شرح ديوان عنترة، للخطيب التبريزي ٧٩ وانظر فيه ٢٣ و٦٩ . ٧١ و٩٠ و ٩٤ و٩٦ و١٢٩ ـ مجيد طراد .

نشر دار الكتاب العربي . بيروت ١٩٩٢م.

(٨١) . المصدر السابق ١٢٢ وانظر فيه ١٢٦.

(٨٢) . المصدر السابق ٢٢.

(٨٣) . المصدر السابق ٩٩ . ١٠٠.

(٨٤) ـ انظر الأغاني ١/٣٨٥ و٤٠٦ . ٤٠٩، وقراءات في أدب العصر الأموي ٧٧ ـ ٧٩ و٤٠٠ . ٤٠٢، وانظر الغزل في العصر الجاهلي ٢٧٣ وما بعدها، . د.أحمد محمد الحوفي . دار نهضة مصر للطبع . القاهرة . ط٣ . ١٩٧٢م . وحديث الأربعاء ١/ ٢٥٢ . طه حسين . دار المعارف بمصر. القاهرة. ط١١ . د/تا.

(٨٥) . انظر مثلاً: ديوان العرجي ١٧٠ و١٨٣ و١٨٩ و٢٣٢ و٢٧٩ . تحقيق: د.سجيع جميل الجبيلي . دار صادر- بيروت- ط١- ١٩٩٨م. وديوان عبيد الله بن قيس الرقيات ٥٢ و١٢١ و١٤١ و١٧٥ تحقيق وشرح د.محمد يوسف نجم . دار بيروت . بيروت . ١٩٥٨م.

(٨٦) . ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات ١٤٩ وانظر فيه ١٢٢.

(٨٧) . قراءات في أدب العصر الأموي ٣٨٩.

(٨٨) ـ انظر مثلاً: ديوان عروة بن الورد ٤٦ و٤٩ و٥٧، تقديم طلال حرب . الدار العالمية . بيروت ١٩٩٤م. والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ٣/ ٧٤ والأمالي للقالي ٢/ ٢٠٤ دار الكتب العلمية، بيروت . نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية . دون تاريخ، وانظر الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ١٨٢ ومابعدها ٢١٧ ومابعدها د.يوسف خليف . دار المعارف بمصر. القاهرة. ١٩٥٩م.

(٨٩) ـ الحديث عن الأيام والوقائع في الشعر الجاهلي والإسلامي كثير يكاد لا يحصيه محص،،، فانظر مثلاً:

١ . ديوان بشر بن أَبي خازم ٢١ . ٢٢، و٢٤ . ٢٦ و٢٧ . ٣٢ و٣٣ . ٣٤ و٤٢ و٦٠ و٧٢ و٥٧ و٧٧ و٩٩و١٠٢ . ١٠٣ و١٢٢ و١٢٧ و١٣٥ . تقديم مجيد طراد . نشر دار الكتاب العربي . بيروت . ١٩٩٤م.

٢ . ديوان الأعشى ١٠٩ . ١١١ و١٢٧ و١٥٨ و٢٥٩ . ٢٦١ و٣٠٧.

٣ . شرح ديوان عنترة: ٢٤ و٣٥ و٤٥ و٥٢ و٥٣ و٦٣ و٦٥ و٦٧ و٣٧ و٧٤ و٩٣ و١٠١ . ١٠٣ . ١٠٦ و١٠٧ و١٢٦ و١٤٣ . ١٤٤ و١٤٥ و ١٤٦و٢١٤.

٤ . أيام العرب لأبي عبيدة معمر بن المثنى، تحقيق: د.عادل جاسم البياتي . عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية . بيروت ١٩٨٧م.

النقائض: "نقائض جرير والفرزدق" ـ لأبي عبيدة معمر بن المثنى . دار الكتاب العربي . بيروت . دون تاريخ.

٦ . الأنوار ومحاسن الأشعار للشمشاطي . تحقيق د.محمد يوسف . الكويت ١٩٧٧م.

٧ . أيام العرب في الجاهلية . صنفه جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم . نشر المكتبة الإسلامية . بيروت . دون تاريخ.

(٩٠) . انظر ـ مثلاً ـ المفضليات ١٥٠ ق ٢٨ . أو شرح اختيارات المفضل ٢/ ٢٠٧ . وفيهما نقرا ما سجله المثقب العبدي في سفارته إلى عمرو بن هند، واستعطافه إياه لإطلاق أسرى قومه، فلبى له الملك رجاءه فيها.

(٩١) ـ المحبر لابن حبيب ٣٢٣ . ٣٢٤، تصحيح د.إيلزة ليختن شتيتر . دار الآفاق . بيروت . دون تاريخ. وانظر الحيوان في الشعر الجاهلي ١٩١.

(٩٢) . انظر الرثاء في الجاهلية والإسلام ٥٢.

(٩٣) . انظر الحيوان في الشعر الجاهلي ١٨٩ . ١٩٣.

(٩٤) . من محاضرة ألقاها د.عبد الرحمن الأنصاري بعنوان "العلاقة بين موانئ الخليج العربي وقرية الفاو " في ندوة الخليج العربي في فترة ما قبل الإسلام ٢٦ . ٢٧ ديسمبر ١٩٩٥م . العين . جامعة الإمارات العربية المتحدة.

(٩٥) . من محاضرة ألقاها د.وليد ياسين في الندوة السابقة بعنوان: "أربعة قرون من تاريخ الإمارات القديم . ٣٣٠ ق.م. ١٠٠م.

(٩٦) . احتفظت الذاكرة الشعبية الجماعية بجملة من العادات والتقاليد الموروثة وظلت كثير من سماتها تشير إلى جذورها الأولى، فعبر عنها الشعراء الجاهليون على شكل من الأشكال . انظر كتابنا (الرثاء في الجاهلية والإسلام ٥٢)، والشرك الجاهلي وآلهة العرب المعبودة ٧١ . ٩٩ و١٥٦ . ١٧٨ و٢٠٠ . ٢٠٥ . وديوان أوس بن حجر ٢٥ . تحقيق: د.محمد يوسف نجم. دار صادر، بيروت ١٩٧٩م.

(٩٧) ـ ديوان الفرزدق ٢/ ١٥٩ . دار صادر ودار بيروت . بيروت . ١٩٦٠م. النوابغ: النابغة الذبياني والجعدي وغيرهما. أبو يزيد: المُخَبَّل السَّعْدي.

ذو القروح : امرؤ القيس. جرول: الحطيئة. أخو بني قيس: طرفة بن العبد. وهنّ قتلنه: أي القوافي، لأن عمرو بن هند قتل طرفة بهجائه له. والأعشيان: أعشى بني قيس الشاعر الجاهلي المشهور، وأعشى باهلة. أخو قضاعة: أبو الطمحان القيني. المرقش: أراد به المرقش الأكبر صاحب أسماء.

(٩٨) . راجع حاشية (١٣ و١٤ و١٥)، من الفصل الأول؛ وانظر حاشية ٧١ من الفصل الثالث.

(٩٩) . انظر حاشية (٧٢ و ٧٣ و٧٤) من الفصل الثالث.

(١٠٠). انظر البيان والتبيين ١/ ٢٥١، و٢/ ٣٢٣ ومصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ٢٢٤ وما بعدها . د. ناصر الدين الأسد . دار المعارف . القاهرة . ١٩٧٨م.

(١٠١) . انظر الشعر الجاهلي ١٤٥ د.شوقي ضيف. دار المعارف القاهرة . ١٩٥٥م. ومصادر الشعر الجاهلي ٢٢٧ . ٢٢٩ و ٢٣٣ وما بعدها.

(١٠٢) . انظر الفهرست لابن النديم ١٣٢ . نشر دار المعرفة . بيروت. ١٩٧٨م. ومصادر الشعر الجاهلي ١٥٩.

(١٠٣) . انظر الأغاني لأبي الفرج ٤/ ١٣٧، وخزانة الأدب ١/ ١٠٨.

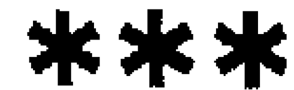
(١٠٤) . الدعوة بالسقيا ذات مظاهر متعددة واتجاهات كثيرة وردت في الشعر القديم، وهي تنبثق من أهمية الماء عند العرب في بادية سيطر عليها الشح في المطر والموارد، ولهذا أطلقوا على المطر اسم "الغيث".

انظر لسان العرب لابن منظور . دار صادر . بيروت . (مادة "غيث").... وانظر: الرثاء في الجاهلية والإسلام ٤٩ و٥٠ و١٠٥ وديوان النابغة الذبياني ١٢١ وشرح ديوان عنترة ٨٠ و٨٧.

(١٠٥) . المفضليات ٣٩٢ بيت (٦) وانظر قبله بيت (٥) . أو شرح اختيارات المفضل ٣/ ١٥٧٩ .

(١٠٦) . عنوان البحث (البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي) . د.حسين جمعة . مجلة عالم الفكر . الكويت . مجلد ٢٥ . ١٩٩٧م.

وانظر كتابنا (إبداع ونقد . قراءة جديدة للإبداع في العصر العباسي . قسم (المدخل: في ماهية الإبداع) ١٥- ٣٨ . دار النمير . دمشق . ٢٠٠٣م)، وكتابنا: (ابن المقفع بين حضارتين . باب آثار ابن المقفع . وبخاصة رسالة الصحابة وكليلة ودمنة) . مطبوعات المستشارية الإسلامية الإيرانية . بدمشق . ٢٠٠٣م.



الفصل الثالث

نظرية التناص

صك جديد لعملة قديمة

- الخطاب النقدي العربي الحديث.
- أصول غربية لنظرية التناص.
- مفهوم نظرية التناص.
- آليات التناص والامتداد الثقافي.
- خاتمة.
- الحواشي والمصادر.

١ـ الخطاب النقدي العربي الحديث:

لست ممن ينكر على الخطاب النقدي الحديث عند العرب ما يعيشه اليوم من حالات متباينة بين القبول والرفض، أو الاستنكار لبعض حالات التبعية للنقد الغربي، فضلاً عن أنها غير منظمة ولا متعاونة، إذ ما يزال ينهل من النقد الغربي ويحتذي به حذو القُذَّةِ بالقذة، وما فتئ النقاد العرب ـ كما يبدو لي ـ يتدربون نقدياً لإيجاد ما يسمى بنظرية نقدية قائمة على أسس تختص بهم[1]، وإن لم تتحقق حتى الآن؛ فما زالت غائبة[2]....لأنها ما زالت تغلّب التنظير على التطبيق؛ والإفادة من كل تقنيات الغرب الإجرائية والنقدية.

وهذا أمر لا يعيبه أحد، ولا ينتقص من مقومات الشخصية القومية والثقافية... و... فأجدادنا في العصر العباسي ـ مثلاً ـ سبقونا إلى هذا المبدأ، حين عززوا مبدأ المثاقفة مع الآخر؛ فنهلوا مما لديه وطوعوه لحساب ثقافتهم... فتحولت الحضارة العربية بفعل المبدعين منهم من مرتبة التقليد إلى مرتبة الإبداع، وصارت مادة استلهام للآخرين من بعدُ. فالعاقل من ينتفع بما لدى الثقافات الأخرى دون أن تأخذه مظاهر الدهشة ومن ثم الاستلاب والتبعية في إعادة كتابة نص الآخر باللغة العربية.

قام الأجداد بعملية انزياح ثقافية عظيمة شملت جوانب عديدة منها، ومن ثم أثرت في أساليبهم ومفاهيمهم... فازدادت غنىً وارتقاءً دون أن يفقدوا شيئاً من خصائصهم؛ بل إن ثقافتهم العربية ظلت الأصل والمركز الذي يدورون حوله، على عكس ما يشهده العديد من أشكال خطابنا الثقافي والأدبي والنقدي الذي وقع في هشاشة الحياة، والعبث في لعبة الزمان.

ثم إن الخطاب النقدي العربي ـ اليوم ـ يواجه حالة مباينة لما واجهه من قبلُ في مرحلة عصر النهضه؛ إذا أهملنا تجاهل بعض أعلامه للتراث. فهناك قسم منه عجز عن استلهام حالة التطوير الموضوعي ؛ فالجديد لا يمكنه أن يذوب في القديم، وأن القديم لم يمت إلى غير رجعة، فالتراث مادة للثراء والانطلاق؛ إن لم ننغلق عليه، أو نبقى عند حدوده. فهو مادة فعل وتغيير إن أحسنا التفاعل معه؛ واستوعبنا حركة الحداثة وما بعدها.

ومن هنا فإني أرفض ما انتهت إليه حالة الخطاب النقدي عند بعض مفكرينا وأدبائنا، ومثقفينا، فهو ـ غالباً ـ بين حالين إما الاتباع والتقليد، وإما الانغلاق والتعصب، وقلَّ من جعل التراث منبعاً تجديدياً، ومادة يلجأ إليها إذا احتاج إليها دون أن يغلق عينيه عن كل ما يفيده من أي مصدر وفد إليه. فتجليات المنهج النقدي التحليلي التكاملي التي تبنينا عناصرها في الفصل الأول تنطلق من النص بنية لغوية وأسلوبية وبلاغية وفنية، و لا تسمح بحالة الانغلاق، ولا بحالة التبعية لثقافة الآخر.

أما حالة الاتباع فيمثلها فئة انشدّت إلى الغرب وعزفت عن تراثها الأدبي والنقدي واللغوي، والديني[1]... وأنكرت أن يكون هذا التراث قد قدّم إسهاماً يذكر في أي وجه من وجوه النشاط البشري فانشدت إلى الفراغ الذي لا ينتج شيئاً إلا التقليد. فكل رأي نقدي، أو فكري متقدم، وكل منهج أدبي متطور إنما هو للغرب؛ وليس للتراث أي فضيلة، بل امتد هذا الأمر إلى كل ما يقدمه الفكر العربي الحديث فرأوه أنه فكر ساذج. فقد طُمس من ذاكرة أصحاب هذا الاتجاه أن الخطاب التراثي يظهر بأشكال شتى في أنماط الخطاب النقدي المعاصر؛ إذا لم نقل إنه جزء أصيل ومؤثر فيه. فما من حصيف ينكر أن يكون التراث ممتداً في الحداثة، أو ما بعد الحداثة. فاختلاف الأسلوب لا يعني اختلاف الجوهر؛ فالجوهر يظهر بأشكال جديدة قريبة أو بعيدة عن الأصل. ونرى أن هذه الفئة جاهلة أو متجاهلة لقيمة تراثها، لاتنظر إليه إلا بمنظار الريبة، أو الاستبعاد والإلغاء؛ ما يؤكد أنها ذات اتجاه أحادي في أغلب الأحيان تنتمي إلى هذا المكان أو ذلك، أو إلى هذا المذهب الفكري أو السياسي أو ذاك، وهو الذي جعلها تبلبل الفكر العربي عامة، والخطاب النقدي والأدبي خاصة. فنقلت إلينا نتاج الغرب ـ وهذا النقل يحسب لها ـ ولكنها ضيعت الحقيقة في الكم الهائل من الترجمة غير الموحدة، إذا أحسنا الظن بها وقلنا: إن كثيراً من ترجماتها مناسبة، بيد أن الكثيرة منها

---

1 - انظر خطاب مابعد البنوية في النقد العربي الحديث . ١٤٤ وما بعدها، وتحليل الخطاب الأدبي ٣١- ١٢٠ .

متناقضة؛ إما لعدم فهم طبيعة الأفكار المنقولة بدقة؛ وإما لعدم إتقانها لمنهج الغرب ولغته؛ فضلاً عن جهلها بتراثه. ولا شيء أدل على هذا من اطلاعنا على ترجمتهم لمصطلح (التناصية) فهو يزيد عند المترجمين العرب على عشرين مصطلحاً فهو ـ مثلاً ـ النصوصية، وتداخل النصوص، والنص الظل؛ والمزاح والمفقود والغائب؛ وهلم جرا. فهل السبب يرجع إلى تبعية ثقافتنا للغرب أو أنه يكمن في تجربة هذه الفئة غير الدقيقة ؟ أو لعله في كليهما معاً...؟ ومن ثم فإن إجراءاته النقدية على النصوص العربية ليست إلا إجراءات غربية خالصة يصبُّها أصحابها عليها؛ بحجة تطوير النقد العربي...

وهنا فئة من المثقفين والنقاد والأدباء أخذتها الحمية والغَيْرة على التراث وجعلت الغربيين مجرد نقلة لما لدينا من تراث وفق مفهوم التضمين والأخذ والإعارة، ولاسيما الفكري منه ؛ وكأنهم لم يضيفوا شيئاً يستحق منا العودة إليه. ولعل الباحث أكرم ضياء العمري ـ على إعجابي به ـ يمثل هذه الفئة حين أرجع المناهج الغربية للعلوم الإنسانية إلى أرضية إسلامية؛ وكذا فعل عبد الملك مرتاض في نظرية التناص حين حصر هذه النظرية بمفهوم السرقات الأدبية المعروفة في النقد العربي القديم، وجعل أصولها في آراء العرب القدماء[٣]. وهنا لابد من أن أسجل إعجابي الشديد بما فعله حسين مروة ومحمد عابد الجابري وأمثالهما؛ إذ انفتحوا على الثقافة الغربية ولم يغلقوا عيونهم على التراث فدورة الحضارة الإنسانية مستمرة؛ وعملية المثاقفة قائمة بين البشر إلى أن يبعث الله الأرض ومن عليها.

فعملية التأثر والتأثير ـ وإن اتخذت أشكالاً مشوهة عند المقلدين ـ تصبح لدى المبدعين صناعة جديدة نحتاج إليها؛ وهذا ما يفعله الغرب دائماً. لذا فإن الخطاب النقدي الغربي كان ينتقل سريعاً من شكل إلى شكل آخر بفعل الحوار الذاتي المستمر والفعال على الساحة الغربية. ونحس بهذا الأمر في قول مارك أنجينو: "مصطلح التناص [Intertext] مثله مثل استخدام مصطلح بنية وبنيوية.. ومثلما كنا نستطيع أن نقول منذ خمس عشرة سنة: إن كل موضوع دراسة له بالضرورة بنية، وبذلك كان الناس بنيويين دون أن يعلموا، فإننا نقول اليوم: إن كل نص

يتعايش بطريقة من الطرق مع نُصوص أخرى يتجذّر منذ ذلك في تناص؛ وإن الكلمة هي بالتالي ملك لكل الناس".(٤)

ولهذا سنجري حواراً موضوعياً يتعلق بنظرية التناص التي أنتجتها مرحلة ما بعد الحداثة، لا بوصفه حواراً ينصب على النظرية ذاتها؛ وفق مفهوم المثاقفة. إنه حوار إيجابي يتجاوز حدود الثقافات واللغات ويتقاطع جغرافياً وتاريخياً مع الرغبة الجارفة في إثراء النص الإبداعي وهو يقوم على الحرية والاحترام للآخر بين القديم والجديد وبين الجديد والجديد. والحوار وحده جعل الغرب يتحرر من إسار التأثر الموروث والتقليد الأعمى، ويصوغ نظرياته النقدية في إطار أفكاره ومذاهبه وطبيعة أدبه. ومن ثم انتقلت عندهم لتغدو منهجاً للتفكير النقدي والفكري الذي احتفى بالمرئيات والحواس بمثل ما احتفى بالمجرد(٥).

إذاً؛ فهذا الفصل ليس معقوداً لبيان نظرية التناص ودراستها دراسة تنظيرية تفي بكل ما يتعلق بها، ولكنه معقود لإبراز ما قدمه النقد العربي القديم لهذه النظرية وفق انتهت إليه في عُرْف المحدثين . فالتناص ((إما أن يكون اعتباطياً يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي، وإما أن يكون واجباً يوجه المتلقي نحو مظانه، كما أنه قد يكون معارضة مقتدية أو ساخرة أو مزيجاً بينهما.

... ومهما كان نوعه فإنه ليس مجرد عملية لغوية مجانية وإنما له وظائف متعددة)).(١) وحينما اقترحت جوليا كريستيفا (سيمولوجياً تحويلياً) لدراسة النص كان تستهدف إلغاء ماعرف القدماء بالمنهج البلاغي.(٢)

فالمتأمل في النظريات النقدية الغربية يدرك أثر التفاعل بينها وبين غيرها ولاسيما العربية؛ وهو تفاعل أخذ ينكشف في النصف الثاني من القرن العشرين؛ إثر رجة فكرية أيقظت الهمم... فما من أحد يشك أن أوروبا عرفت ابن رشد وابن سينا وابن طفيل وابن خلدون وغيرهم من علماء العرب، وتأثرت بهم؛ وقد تسرب هذا الأثر إلى كثير من الميادين الثقافية ومنها النقد والأدب. ولعل قصة (ألف ليلة

---

1 - تحليل الخطاب الشعري. ١٣١ و ١٣٢

2 - انظر خطاب مابعد البنيوية في النقد المغربي الحديث. ١٤١.

وليلة) وحكايات (كليلة ودمنة) أعظم من أن يُقام عليه دليل في هذا الشأن. فقد أثرى كل منهما الأدب الغربي وأمده بسرديات وحكايات عدة . وكان العرب من قبل - كما هو عليه الغرب ا ليوم - قد رجعوا جميعاً إلى الثقافة اليونانية، ولهذا نجد تشابهاً آخر في المصدر الثقافي، ولكن لكل ثقافة سمتها وخصائصها. ويعترف جيرار جينيت بهذا قائلاً: "لا ينبغي في البدء أن نعد أنماط التعددية النصية الخمسة تقسيمات قطعية لا تواصل بينها، ولا تقاطع متبادل. إن العلاقات بينها هي على العكس متعددة وحاسمة غالباً. فالجامعية النصية النوعية مثلاً تتكون على الدوام تقريباً وتاريخياً بطريقة المحاكاة (فيرجيل يحاكي هوميروس وغوزمان تحاكي لازار يللو إذن تتكون باتساعية نصّية". [٦]

وأعتقد أن نظرية التناص لا تختلف عن ذلك فهي تدين بنشأتها للبنيوية الغربية، وإن كانت بعض عناصرها امتداداً للثقافات الأخرى كالعربية. وظهر هذا بكل وضوح عند أكبر نقادها رولان بارت(١٩١٥ - ١٩٨٠م)، كما ظهر في مفهومها وآلياتها وأشكالها... وفعاليتها؛ وكما سيتجلى للقارئ في متن الحواشي القادمة (٥٥ - ٥٩) و(٧٠ - ٧١) و(٧٧ - ٨٤) و(١٢٥ - ١٢٨)... وبناء على ذلك نشير بسرعة إلى أصولها الغربية، ثم نتوقف عند مفهومها، وبقية الموضوعات في إطار من التوضيح والموازنة بينها وبين مثيلاتها في العربية. ولعلنا نستطيع - في صميمها - التخلص من عدد من الإشكاليات في مسألة تداخل المصطلح، ومن ثم إدراك ماهية التداخل بينه وبين ما نجده في تراثنا، من مثل الإيماء والإيحاء، والتضمين، والتلويح، والتصريح والتلميح بشكل مباشر أم غير مباشر، ومن مثل الاقتباس والسرقة والأخذ.... بشكل مقصود...

٢ - أصول غربية لنظرية التناص: [*Intertext*]

تبين لنا - في ضوء مسيرة الحركة النقدية الغربية - أن كل نظرية نقدية كانت تمهد لأختها دون أن تلغيها؛ وإن اتجهت اتجاهاً مغايراً لها في أحيان كثيرة. بل إن كثيراً من النظريات ولدت في أحضان نظرية سابقة فكانت أشبه بالبنت لها

كالتشريحية والتركيبية اللتين ولدتا في قلب البنيوية[1]، وهما آخر ما انتهت إليه الحداثة في مرحلة ما بعد البنيوية؛ (Post - structuralism).

أما نظرية التناص - وهي نظرية من نظريات ما بعد الحداثة - فإنها ولدت في أحضان السيمولوجية (السيميائية) والبنيوية ابتداء بالشكلانية وانتهاء بالتشريحية، وإن كانت مدينة بكثير من ملامحها لغيرهما.

وقد رصد حركتها التاريخية كل من الناقد مارك أنجينو في بحثه (التناصية)[٧]، وليون سُمفل في بحثه الذي يحمل العنوان نفسه[٨]. وقد انطلقت شرارتها الأولى من الشكلانيين كما في كتابات (شلوفسكي) ومن ثم (باختين) الذي اتجه بها نحو النص. ثم تسلمتها جوليا كريستيفا واستخدمت للمرة الأولى مصطلح (التناص) في كتاباتها وكانت تهتم بالإنتاج وتهمل التلقي والقارئ[٩].

وإذا كنا سنعرض لهذا كله في الصفحات القادمة فإننا ننبه هنا على أن مصطلح (التناص) كان في بداياته يتسم بعدم القصدية والمباشرة، فالنصوص تتقاطع فيما بينها بشكل عفوي غير واعٍ ولا شعوري، وكذا هو عند أغلب أصحاب نظرية التناص من بعدُ... علماً أن بعضهم الآخر لم يمنع فيه القصدية والوعي فاقترب من مفهوم التأثر والتأثير، ومن مفاهيم العرب في السرقة والأخذ وغيرها، وهو ما عرف بالتناص المقصود والمباشر والظاهر...

وكان بارت قد بدأ سيمولوجياً في كتابه عن راسين سنة ١٩٦٣م وعناصر السيمولوجيا سنة ١٩٦٤م، ثم ظهر مصطلح التناص في بحثه (لذة النصّ سنة ١٩٧٣م)[١٠]. والقراءة السيمولوجية "تقوم على إطلاق الإشارات كدوالٍّ حرة لا تقيدها حدود المعاني المعجمية، ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية... ويصير القارئ المدرب هو صانع النص"[١١].

ويقول بارت: "ليس النص مقترن الوجود بالمعنى ولكن بمروره وعبوره... ولا تتعلق تعددية النص في الحقيقة بغموض مضمونه ولكن بما نستطيع تسميته بالتعددية المضخمة للدوالّ التي تنسجه"[١٢]. وأصبحت القراءة على يد (لاكان)

---

1 - انظر تحليل الخطاب الأدبي ١١ وما بعدها.

اتجاهاً جديداً "يقوم على مبدأ أن البنية الشاملة للغة هي بنية لا شعورية"[١٣]. ففي التحليل الدلالي (Semanalyse) تتشكل دائماً الإشارات اللغوية بفعل الدالّ الدائم الذي ينتج مكونات جديدة.

ويرى العديد من النقاد العرب وغيرهم أمثال عبد الله الغذامي ولاسيما في كتابه (الخطيئة والتكفير ص ٦٤ ـ ٧٤)؛ أن (رولان بارت) يظل له القِدْح المعلى في التناصية... فقد صار بجدارة من رواد البنيوية السيمولوجية؛ وكان أخرج أبحاثه الأولى في ضوئها؛ ثم تحول عنها إلى البنيوية التشريحية بعد ست سنوات في كتابه (الكتابة في درجة الصفر) سنة ١٩٧٠م. فصار رائداً لها؛ ومن بعدُ غدا فارساً للنص حين أصبح رائداً للتناص في كتابه (لذة النص) الذي ظهر سنة ١٩٧٣م وغير ذلك من الأبحاث التي رأت أن تطوير النّص لا يتم إلا بالاستغناء عن المؤلف؛ إذ بات موته ضرورة ملحة إن لم يكن موته فضيلة كبرى.

أما (لاكان) ـ كما يرى الغَذّامي وغيره ـ فقد حرر الدال من قيد المدلول الثابت؛ فصار المدلول متحركاً ومتغيراً فأحدث صَدْعاً بين الحقيقة واللغة حين تركنا وجهاً لوجه مع الإشارات العائمة؛ وهي إشارات اعتباطية عند بارت.

وكان جاك ديريدا (رائد البنيوية) قد رفع لواء علم النقد التشريحي، ولمع اسمه حين أصدر كتابه (في النحوية) سنة ١٩٦٧م. وقد دعا إلى إحلال النحوية محل السيمولوجية، وادعى أن "هذا العلم لم يوجد بعدُ"[١٤]. وكان كتاب (ديريدا) قد ترجم إلى اللغة الإنكليزية سنة (١٩٨٣م)، وصدر عن جامعة (كولومبيا).

فالتشريحية أكدت بعد السيمولوجية قيمة النص؛ لأنه أساس النقد ومنطلق عملية التلقي. ولهذا قال (ديريدا): "لا وجود لشيء خارج النص"[١٥]. ومن ثم شدد في دعوته على قيمة اللغة باعتبارها دوالّ حرة لا نهائية من المعاني ولاسيما في كتابه (الانتشار) سنة (١٩٧٢م).

فالتشريحية "تعمل من داخل النص لتبحث عن الأثر"، على حد تعبير (ليتش)؛ وهكذا فعلت التناصية. ومفهوم الأثر ـ بهذا الإدراك والتحليل ـ ينبع من قلب النص عند ديريدا وليتش، ويمثل الوحدة النظرية في (النحوية)؛ مما جعله هدفاً للقارئ

الناقد؛ ولم يخرج بارت عن ذلك(١٦).

وحين نتأمل مفهوم الأثر ندرك أنه مفهوم جمالي يحصّله القارئ بوساطة عناصر البنية النصية وشفراتها. وسبق إليه ابن طباطبا ، ثم قُنن بما يشبه لدى التناصية في نظرية (النظم) عند عبد القاهر الجرجاني. فهي قائمة على "تضافر بلاغيات الجملة مع نحوها لتأسيس جماليتها بعيداً عن قيد المدلولات". كما أحسبه "سحر البيان الذي أشار إليه القول النبوي"(١٧)، "إن من البيان لسحرا"(١٨). فالغذامي يفيد من الجرجاني كثيراً في فهمه لنظرية التناص في ضوء نظرية (النظم) التي تستند الصياغة فيها إلى اللفظ العام والخاص والمشترك والمؤول.

إذاً؛ أخذت التشريحية تتحول نحو اتجاه نقدي جديد يمكن تسميته بالتناصية وفق نظرة شمولية. والبنيوية ـ عامة ـ قدّمت إسهامات كبرى في صياغة جملة من مبادئ نظرية التناص ولاسيما ما يتصل بالوظيفة الشعرية. وكان (رومان جاكبسون) أحد روادها ونقادها المشهورين؛ وهو من حصر الوظيفة الجمالية أو الشعرية في إسقاط العلامات اللغوية من محور الاختيار باعتباره استبدالياً على المحول التركيبي باعتباره محوراً تأليفياً تبعاً للعلاقات الدلالية في التماثل والتضاد والتنافر... و... ثم أخذ مفهوم الوظيفة الجمالية يرتقي في إطار السياق الشعري لا المرجعي(١٩).

هكذا أفادت نظرية التناص من ذلك كله؛ وإن حاول بعض نقادها أن يربطوا بين النصوص السابقة والنص الموجود وعلاقته الكبرى بالمتلقي له... وقد سعى الغذّامي إلى بيان وظيفة الاتّصال عند (رومان جاكبسون) وأوضح أن حازم القرطاجني كان قد سبقه إلى التعريف بقيمة هذه الوظيفة... على حين أغفل أو تغافل عن أسبقية مفهوم الأثر عند ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ).

فناقدنا سبق الجميع إلى مفهوم الأثر في (عيار الشعر ص ٢٩) ولم يشر إليه الغذامي في (الخطيئة و التكفير)، في هذا الجانب... ولا يمكننا في هذا المقام أن نتغافل عما قدمه محمد عبد المطلب في كتابه (قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني)، فقد أشار إلى قضايا كثيرة سبق بها الجرجاني الغربيين تتعلق بآليات التناص، وأشكاله...

ونكتفي بهذه الإشارات؛ لأن البحث ليس معقوداً للتفصيل في نظرية التناص وإنما لبيان أثر العرب في الغرب على صعيد الترابط بين النُصوص. ومن ثم على صعيد الحديث عن تفسير مفهوم النّص وأثر التوارد وغيره فيه. وهو ينطلق من النص ذاته؛ فيقول (بول دي مان): "يعتمد التفسير اعتماداً مطلقاً على النص؛ كما أن النص يعتمد اعتماداً مطلقاً على التفسير"(٢٠). أما(بارت) فقد جعل الأثر الفني للنص لا يتوقف؛ لأن تحليله "ينكر وجود مدلول نهائي"(٢١). وهو عينه ما وجدناه عند عبد القاهر في بيان أثر معاني النحْو، الأُوَل والثواني...

إن تلك الإشارات كافية لتؤكد لنا مدى الفائدة التي قدمتها النظريات النقدية الغربية لنظرية التناص؛ ولتبرز أن الغرب حاول أن يجعل النظرية اللاحقة مبنية على السابقة دون أن يلغيها؛ لأنها غدت ملك الأجيال والإنسانية... ثم جاء الخطاب النقدي العربي فأخذ كل جديد قدمه الغرب. وهذا ليس بعيب لكن العيب فيه أن يبقى في إطار النقل والنسخ. وأن يتغافل عما قدمه النقاد العربُ القدامى - غالباً - .

وهذا يفرض علينا أن نتبين بسرعة نشأة نظرية التناص ومفهومها.

٣ ـ مفهوم نظرية التناص:

برزت عدة نظريات في الغرب جعلت النص منطلقاً لها؛ أما التناصية فقد جعلته فحوى خطابها؛ وقلصت المسافة بين النص المقروء والنص المكتوب ثم بينهما وبين النصوص الأخرى؛ وإن ميزت في ما بينها (٢٢).

أما مرجعية نظرية التناص عند العرب فهي ترجع بالفضل إلى الدراسات النصية للقرآن الكريم، والإحاطة بمعاني كل نص كبر أم صغر، ولو كان آية واحدة... ثم صار النص حاملاً لمفهوم التأويل والتفسير؛ وربما المجاز الذي بدأ به أبو عبيدة معمر بن المثنى (٢١٠ هـ). في كتابه (مجاز القرآن) وابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ). في كتابه (تأويل مشكل القرآن) أما كتاب الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، (نظم القرآن) فلم يصل إلينا...

وقد لمعت في الغرب أسماء عدة لنظرية التناص في أمريكا وفرنسا خاصة؛ مثل جوليا كريستيفا، وجيرار جينيت ورولان بارت، وميشيل أريفي، ولوران جيني، وجان ريكاردو، وميشيل ريفاتير؛ وغيرهم كثير. وقد سبقت جوليا كريستيفا ـ وهي بلغارية الأصل ـ في ذلك؛ إذ نشرت أبحاثاً لها سنة (١٩٦٦ ـ ١٩٦٧م)، أرست فيها مصطلح (النص) ثم حددت إجراءات مفهوم (التناص) وسبقت إليه، وعرفته؛ ولكنه لم يكن التعريف الأخير فقالت: "النص جهاز لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعاً الحديث التواصلي؛ نقصد المعلومات المباشرة في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة"[٢٣]. فكلمة نَص (Text) عند جوليا، ثم عند الغربيين ذات دلالة يونانية بمعنى نسيج القماش؛ والكلام عند العرب على شاكلة النسيج الموشى؛ من البرود والديباج وعَصْب اليمن... كما نراه عند الجاحظ وابن طباطبا وعبد القاهر... وعلى الرغم من هذا فإن مصطلح (التناصية) المعروفَ لا يقابل المصطلح العربي المستمد من اللغة؛ وإن لمسنا في مادة (نص) ما يوحي بمعاني المصطلح ودلالته. ففي اللسان: النص أصله منتهى الشيء ومبلغ أقصاه، ونص المتاع نصاً: جعل بعضه على بعض؛ فتنصصت الحديث: رفعته. ونَصَصت الناقة: استخرجت أقصى سيرها، والنص والنصيص: السير الشديد والحث، والاستقصاء، وتناص القوم اجتمعوا.[٢٤]

ولهذا يمكن أن نشتق من هذه المادة ما "يتولد منها عدة دوالّ لها رموزها الواقعية التي نلحظ بينها قدراً من التقارب"؛ علماً أن هناك معاني أخرى للنص في اللغة العربية لعل من أهمها ما يدل على الشيء ويحدده ليصل فيه إلى الكمال... وهذا كله من صميم التناص ثم التناصية التي تقوم بالآلية.

وإذا كان أكثر الغربيين قد حددوا المصطلح بالتناصية أو تداخل النُصوص، أو التناص فقد ظهر لي من المؤلفات الغربية التي وصلت إلينا أن أعلام نظرية التناص لم يتفقوا على أنساق بعينها للمفاهيم والأشكال والآليات على الرغم من مفهوم التناص أكثر تداولاً من تداخل النّصوص...، وكذلك فإنهم لم يصلوا إلى تعريف واحد شامل للنص؛ ينضبط به مفهوم عام... ولكني أرى ـ بكل جلاء ـ أن التناصية أكثر اتساعاً وشمولاً لمبادئ النظرية ومرجعيتها في الرد على غيرها[٢٥]،

لأنها تمثل أعلى مظاهر النّص في تفاعله مع نصوص سابقة... وكأنها تلتقي في هذا مع مفهوم التأويل للنص عند العرب.

ولعل القارئ المدقق في ماهية كل مصطلح يتصل بنظرية التناص يشعر بأن مجلة (تل كِيل Tel quel) التي صارت مكاناً لكتابات أكثرهم حتى غدت علماً عليهم لم تجعلهم يتفقون على تعريف واحد[٢٦] جامع لأي من مصطلحات نظرية التناص، ومن ثم لم يتفقوا على آلياتها وفعّاليتها، على الأغلب:

فالتناصية عند (مارك أنجينو): "هي تقاطع في النص مؤدًّى مأخوذ من نصوص سابقة". [٢٧] ولما استعمل أنجينو مصطلح التناصية لنظرية التناص ومثله (لوران جيني) استعمل (ريفاتير مصطلح التناص، ويعرف كل منهما مصطلحه النصي. فيقترح (لوران جيني) تعريفاً لها: "هي "عمل يقوم به نص مركزي لتحويل نصوص وتمثلها ويحتفظ بريادة المعنى"[٢٨]. ويعرف (ميشيل ريفاتير) التناص قائلاً: "إن التناص هو أن يلحظ القارئ علاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت بعده".[٢٩] بينما يقول (بارت): "إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزاً وفي النهاية تتحد معه... كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة". "واللغة هي النظام العلامي الوحيد الذي يمتلك القدرة على تفسير الأنظمة الدلالية الأخرى؛ وعلى تفسير نفسه بنفسه أيضاً".[٣٠].

فالنص ـ كونه لغة ـ يعد شبكة لا نهائية من التحولات الدلالية للنصوص التي تجمعت فيه. ومثل هذا التحول (Transposition) هو الذي يضبط التفاعل النصي، أو ما عرف بمصطلح (التناصية). ولهذا فالتناص ليس هو التناصية [Intertextuality]. فهذ المصطلح يتعلق بالتفاعل النصي الأعم.

ويظهر لنا مما تقدم، ومما قدمته مظان نظرية التناص التي اطلعنا عليها أنها تتجه إلى النص وحده لتجعله فحوى الخطاب في بنائه الكلي والجزئي، ومن ثم تنظر إليه باعتباره شبكة لا متناهية من الشفرات، والتقاطعات الإشارية التي يدركها المتلقي. فهو غير قابل للتحجيم، لأنه يستجيب دائماً للانتشار؛ وإن كان مبنياً على الاقتباسات الكثيرة لنصوص سابقة؛ وهذه مزية له. فالتناصية "قدر كل

نص مهما كان جنسه، لا تقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير: فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها؛ استجلابات لا شعورية عفوية". [٣١]

ولعل ما تقدم كله يعزز لدينا دلالة النص بوصفه عند الغربيين نسيجاً متكاملاً متناسقاً في صورته النهائية.

ولهذا يصر (بارت) على الدور العظيم للمتناص (تلقي النص بفعل قراءته)؛ لأنه "يعمل داخل نظام لغوي وثقافي"، ينبع من النص لا المنشئ"[٣٢]. فالمتلقي يتعامل مع النص مركباً فيعمد إلى تفكيكه ثم إعادة تركيبه ليصل إلى ما توحيه شفراته - وفي ضوء النصوص التي يقربها النص إليه، أو تقفز إلى ذاكرته - من دلائل ووظائف سواءً كانت تواصلية (Interpersonal) أم تجريبية (Ideational) أم نصيَّة (texatual)...

وقد لحظ الباحث محمد مفتاح هذه الآلية المعقدة؛ فبعد أن عرّف التناصية - وهو تعريف قاصر عما أشرنا إليه من تعريفات ونابع منها - بقوله: هي "تعالق نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة". [٣٣] قال: إنها انتهت لدى عدد من الغربيين "إلى ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين؛ إذ يُعتمَد في تمييزها على المتلقي". [٣٤]

وهذا كله حق لا مراء فيه فنظرية التناص جعلت علاقة المتلقي بالنص علاقة وجود؛ وهو لا يتحقق إلا بالقارئ لبنائه وشفراته؛ فهو ليس تابعاً للمنشئ، فهذا ليس أباً للنص وإنما اسم طبع فوقه، ولا يزوره إلا ضيفاً؛ على حد تعبير بارت. ويقول بارت أيضاً: "النقد الذي يعد خطاباً حول النص أصبح بالياً؛ وإن حدث لأحد المؤلفين التحدث عن نص قديم فإنه لن يكون حينئذٍ أي منتج نص جديد". فهو يرفض أي إبداع يظل متركزاً في فلك النص وصاحبه وعصره وبيئته... فالإبداع الحقيقي عنده إبداع نص جديد لا علاقة له بالنص السابق.

فالنص "لن يكون امتلاكاً، وهو يتمركز في حقل التبادل اللا متناهي للشفرات، وذلك ليس بحجّة للكاتب" ولهذا كله "يصبح التفسير نفسه نصاً"[٣٥]، ويبرز إلى السطح من جديد ليؤكد ما عرفه العرب عن معنى الظهور والبيان

كأحد المعاني اللغوية للنص المؤول... الذي لم يعد مشابهاً للأصل.

نستدل من نشأة نظرية التناص ومفاهيمها الأولى ـ عدا ما قالته جوليا كريستيفا ـ على أنها انتصرت للنص والمتلقي وعزفت عامدة عن المؤلف؛ ولاسيما عند رولان بارت الذي قتله لحساب المتلقي؛ بعد أن انتصرت غالباً لعدم القصدية في التناص؛ وجعلت النص الأخير امتصاصاً لما تقدمه من النصوص بشكل عفوي، وغير مقصود... من دون الإشارة الصريحة إلى أي منها.. ومن ثم على المتلقي أن يفيد من ذلك هو الآخر فإما أن يتعامل مع النّص مستخدماً ذاكرته، وما علق فيها، وإما أن يتجه مباشرة إلى مصادر النصّ. فالمتناص (المتلقي المتفاعل مع النص). قد يقوم بدور المبدع...

وهي رؤية معروفة في السيميائية؛ مما جعلها تركز وظيفة النقد في الكشف عن شفرات النص؛ ووظيفة الناقد في الكشف عن نظام النص وقوانينه الداخلية المتحكمة في بنائه، فضلاً عن إنكارها للتدرج في الإنتاج. وهذا ما يوضحه بارت: "فالكلام كله سابقه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة؛ ولا بمحاكاة إرادية؛ وإنما وفق طريق متشعبة، صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج"[٣٦]. وهذا كله جعل نظرية التناص مغايرة في وظيفتها وآلياتها للمفاهيم النصية عند العرب.

فقد انتصرت التناصية للنص والقارئ على حساب المؤلف الذي أعلنت موته على يد بارت[٣٧]. وتجاهلت أن التناص عند المنشئ كان إنتاجاً قائماً على تفاعل لغوي ثقافي بين نصين سابق ولا حق؛ أي أن هناك نصوصاً كثيرة سابقة كونته. وهو ما أقرّ به بارت نفسه كما يستشف من قوله: "يستطيع الأثر الفني تقليدياً، وبخطوطه العريضة أن ينطلق من علمين: تاريخي وفقهي لغوي". [٣٨]

أما ميشيل ريفاتير فإنه يبالغ في مقولته حتى يجعل كل نص انبثق من النصوص السابقة إنما هو "الصورة الوحيدة لأصل الشعر". وقاريه لوران جيني فكل شيء "خارج التناص يصبح ببساطة غير قابل للإدراك".[٣٩]

وهذا ما عرفه العرب في نُصوص التفسير والفقه - مثلاً - وهذه النصوص صارت غاية للقارئ بحد ذاتها، والنص - في اللغة - غاية الشيء ومنتهاه، كماسبقت الإشارة إليه. فالقارئ يستحضر آلياته وفق المنهج الذي يراه ملبياً لغرضه - وهو لدينا المنهج التكاملي - ليقوم بعملية تحليل النص القرآني وتدبّر معانيه وهيئاته المكونة له من ديباجة وموضوع وخاتمة؛ مستدعياً أسباب التنزيل والظروف المحيطة بالنص... ليستشرف منه الخبر التاريخي - إن وجد - ثم ليتمثل أبعاد الإيحاءات الأخرى، ومن ثم يرتشف الجماليات الفنية الأخرى... فالنص القرآني غاية الفقيه أو المفسر وهو منطلقه...

لذا نقول: إن المنشئ في المنظور التاريخي اكتسب خبرات وثقافات تأصلت في نصه سواء أَستمد ذلك بوعي أم بغيروعي؛ مما يعزز لدينا فكرة أن المنشئ أياً كان ترتيبه الزماني إنما هو حلقه في سلسلة حلقات سابقة ولاحقة ولم يمت البتة. فهو لم ينطلق من فراغ، فهو متشبع بنصوص كثيرة سابقة له، بمعنى أنه ليس حراً في إبداعه الإنتاجي؛ ولكنه في الوقت نفسه ليس منعزلاً عنه. وهذا ما يعترف به رولان بارت إذ يقول: "كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى. إذ نتعرّفُ نصوص الثقافة السابقة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة".[٤٠]. وكانت جوليا كريستيفا قد قالت: "إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى".[٤١]؛ ولكن المتناص لا يتجه إليها إلا في ضوء إيحاءات النص المقروء. وبمعنى آخر يسعى رواد نظرية التناص إلى التعامل مع النص بشكل حر لا يقيدهم فيه قيد ولا ينغلقون عليه. فالنص شبكة لا متناهية من العلاقات المرتبطة بنصوص أخرى، وذات نظام لغوي مبني على شفرات متعددة - على حد قول بعض أرباب التناص. وبهذا فهو - عندهم - معزول عن الوظائف المرتبطة بالمؤلف أياً كان نوعها.

ولكننا نرى أن أي نص قد اعتلجَ في صدر المؤلف المنشئ قبل أن يعتلج في صدر المتلقي؛ وفيه تقاطعات لغوية ثابتة - كما نرى - تنبئ بوضعها التاريخي والزماني

والمكاني والثقافي في الوجود. وإذا انطلقنا من مقولة الإغريق: نحن لا نخترع وإنما نكتشف، أو من مقولة المفهوم الفيزيائي للوجود أدركنا صحة ما نذهب إليه... فكل من يقرأ الوجود إنما يقرؤه في ضوء استمراره؛ فالوجود معطىً؛ وخلوده ليس إلا شكلاً من أشكال الفكر المطلق... ومن ثم فإن الجمال حالة مشروطة بوجود المادة الجميلة وكذلك هو القبح. لهذا كله يصبح علينا من الصعوبة بمكان أن نفصل بين الوجود والخلود؛ أو بين المادة والجميل والقبيح ومن هنا فإنه يستحيل علينا أن نفصل بين وجود النّص وصاحبه الأول... فقراءة أي نص إبداعي إنما هي قراءة على مستوى الوجود الفيزيائي والمكاني والزماني؛ ومن ثم استمراريته، مما يعني التوحد بين الوجود بما فيه المبدع والعصر وبين الاستمرارية الدلالية والفنية لإبداعه...

ومن ثم فإن القراءة أياً كان زمانها تقوم على نص يشترك فيه المبدع والمتلقي في آن معاً... ووجود هذا لا يلغي ذاك.. ومن ثم وجود أي متلقٍ لا يلغي قدوم متلق بعده.. فلو أمتنا الأول لأمتنا الثاني، ولما كان للفعل الثقافي أثر في اللاحق؛ وكلنا يعرف أن الثقافة إنما هي عملية تراكمية؛ أدركنا أن النص إنما هو تجسيد لذلك كله في وظائفه، هذه الوظائف المعبرة عن المؤلف والعصر... وحينما خرج من ملكيته لم يلغ هذا الخروج وجوده. ويتضح لنا مما تقدم أن هناك منتجاً ونصّاً وثقافة؛ وأي تشكيل جديد لنص جديد يعيش وسط هذه الأركان الثلاثة؛ وكل ركن يرتبط بالآخر بوساطة النص مرة، وبوساطة عملية المثاقفة المستمرة مرة أخرى؛ فأي منشئ ليس معلقاً في الهواء حتى لو أطلقنا له الحرية للعبث بالنص... وكذلك هو المتلقي؛ ولا يمكن لأحد أن يميت الآخر كما انتهى إليه (رولان بارت) في (موت المؤلف) بل يكمله...

وإني موقن بأن التجربة الإبداعية الشعرية والنقدية للعرب قد انتهت إلى ذلك سواء ما يرتبط منها بتعلق نص مع نصوص أخرى، أم ما يرتبط بالبناء اللغوي للتجربة النصية عند المتلقي. فقد بدأت التجربة الإبداعية فطرية وإلهاماً باعتمادها غير المباشر على مفهوم اللاوعي ثم صارت في منظور الوعي إشراقاً ووجوداً... وغدا النص ملكية

عامة. أما تداخل النصوص فقد انتهى العرب شعراء ونقاداً إليها بشكل فطري غير قصدي؛ أو بشكل واعٍ ومقصود، أو بكليهما معاً. فامرؤ القيس - مثلاً - لم يتركه الإرث النصي حراً؛ إذ تدافعت عليه الأشعار (القوافي) فطفق يتخير من نصوصها المرجان والدر ويبعد الزهيد المرذول ليجعل لنفسه موضعاً بين الشعراء، ولتكون تجربته النصية متميزة من غيرها. فهو يمارس مرحلة ما قبل النص، ومن ثم الشروع النصي الإبداعي (مرحلة النص)، ليصل إلى النص المتخيل، الذي ينتجه.

فهي عنده عملية انزياح دلالي مستمرة، وممارسات إجرائية في الشكل والمضمون معقدة؛ وليست صورة جامدة ومجردة؛ لأن الشاعر انتقل فيها من مستوى فني إلى مستوى فني آخر نتيجة إجرائه لتقاطعات نصية سابقة له... ولم يقبل بها كما جاءته عفو الخاطر... فالتناص لديه تناص مقصود بعد أن كان غير مقصود باعتباره متلقياً. وكان ابن رشيق قد رأى في الأبيات وفي مسألة صناعة الشعر في كتابه (العمدة ١/ ٢٠٠) جملة إشارات تدل على فعل الإدراك لفهم عملية التلقي، ومنها:[٤٢]

أَذُودُ القـــــوافيَ عنّـــــي ذِيــــاداً

ذِيــــادَ غُـــلامٍ جَـــريٍّ جـــوادا

فـــــأعزل مَرْجانهــــا جانبـــــاً

وآخـــــذ مـــــن درهـــا المُـــسْتجادا

فلمــــــا كثـــــرن وعنّيْنَــــــه

تخـــير مـــنهُنَّ ســـرّاً جيـــادا

فنظرية التناص قائمة في أعلى مفهوم لها على أن النص الإبداعي إنما هو النهر الأخير لكل الفروع التي تنتهي إليه. وهذا عينه ما فعله امرؤ القيس وما قننه محمد بن سلام الجمحي (المتوفى ٢٣١هـ). قبل نحو ألف سنة من أرباب التناصية؛ حين قال عن شاعرنا ومن سبقه من الشعراء: "ما قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء".[٤٣] فالدلالة الاصطلاحية

التي عرفها الغرب للنّص والتناص والتناصية، ولم يقع عليها العرب لا يعني أن هؤلاء لم يعرفوا آلية التفاعل النصي. ولو توقف أحدنا عند كلمته (ما قال... ابتدعها.. اتبعته فيها....). لتيقن أن هذا الكلام حمّال لمفهوم التناص الذي يقول به التناصيون وإن لم يستعمل مصطلحهم. وهو نفسه ما نلمحه في قول كعب بن زهير؛ إن لم يكن أشد وضوحاً؛ وهو يؤكد - فضلاً عن ذلك - أن حدود المفاهيم التناصية على محدوديتها عند العرب لم تكن حسية ولا جامدة ولا منغلقة [٤٤]:

مـــا أَرانـــا نقـــول إلا رَجيعـــاً

ومُعـــاداً مـــن قولنـــا مكـــرورا

فالشاعر يقر بعملية تناص مستمرة، لأن اللاحق يأخذ من السابق كلاماً لا يرى فيه جديداً... لكنه في تشكيله اللفظي هذا قد أتى على فهم جديد يجري في إطار ما يعرف اليوم بنظرية التناص؛ ولكنه بألفاظ لا تشبه الألفاظ القادمة إلينا من أربابها... كما سبقت وكما سيأتي... فالبيت وأمثاله في الشعر العربي يقرر لنا بكل دقة إعادة إنتاج رؤى وجودية واقعية وفنية قديمة بصورة جديدة عفوية تارة ومقصودة تارة أخرى... ومن ثم جعلها هي الأخرى قادرة على التأثير والتحول. ومن صميم ما أشرنا إليه نلمس في هذا المقام صحة مقالة (بارت): "انبثاق اليوم من الأمس"، أو ما قاله من قبل عن تواري نصوص سابقة في نص جديد[٤٥] فإذا تذكرنا أن (بارت) كان مدرساً للأدب الفرنسي والكلاسيكي في جامعة الإسكندرية بمصر (سنة ١٩٤٩م) قبل أن يستقر بباريس في الكلية الفرنسية حتى وفاته سنة ١٩٨٠م [٤٦]، أدركنا أن بعض مناهجه، وآلياته مستوحىً من النقد العربي وتراثه اللغوي والأدبي.. وإن لم يصرح بذلك..

وبعدُ؛ فإن منتج النص يشعر بوعي كامل بأنه مُسَيَّج بمنظومة كبرى من النصوص والخبرات والثقافات، يتكيف معها تبعاً لطبيعته. وإذا كان هذا النمط من التناص أكثر شيوعاً لما يتصف به من وعي كامل بالنُصوص السابقة؛ فهذا لا يعني أن نهمل تلك الإشارات الهائلة التي تتشكل في منطقة اللاوعي عند المنتج.

وهنا يصبح لزاماً علينا أن نشير إلى ما انتهى إليه عبد الملك مرتاض حين فرّق ما بين التناص الذي يقابل عند العرب مفهوم (السرقة)[٤٧]، وما دخل فيه من مصطلحات، ومابين التناصية، فهذا المصطلح (عنده) يعني النظرية. فهي "تبادل التأثير بدون قصد غالباً، وبقصد غير قائم على السرقة الأدبية الموصوفة أحياناً". ثم قال في الصفحة التالية: هي "تحاور طائفة من النصوص وتضافرها لإنشاء نص جديد على أنقاضها"[٤٨].

فإذا أدركنا أن المصطلح اسم يعرف داخل نظام منسجم يأخذ حركته في وجوده الدلالي بما يحمله من وظائف، حتى تغدو الاسمية مقابلة للعلمية أدركنا الخطأ الذي وقع فيه عبد الملك مرتاض.

فلو تدبرنا ما انتهت إليه تعريفات التناصية التي أشرنا إليها بعد جوليا كريستيفا عند بارت وجماعة (تل كِيل) لوجدنا أن التناص لا يقابل السرقة بالضرورة لأنه جزء من التناصية مما يعني أنه يمثل أحدَ مظاهرها. وهذا ما سيتضح لدينا مرة أخرى حين نتحدث عن أشكال التناص فنظرية التناص لم تبق على هيئة واحدة كما ولدت للمرة الأولى عند السيمائيين بمفهوم النص. ولكن عبد الملك مرتاض أصاب إلى حد كبير حين انتهى إلى ما يعرف بالتناص المعكوس [٤٩]. فنظرية التناص تدين بولادتها للثقافات التابعة السابقة، سواء بسواء مع النظريات النقدية الغربية التي أشرنا إليها، مثلما تدين لها بكثير من مفهوماتها وأشكال آلياتها.. وإن كان التأثير النقدي والأدبي للعرب لا يبدو جلياً ومباشراً في تلك النظرية.

وأمّا ما انتهت إليه التجربة النصية في الشعر الجاهلي وفي ضوء مفاهيم نظرية التناص فإنه يجعلنا ندرك أبعاد المماثلة في تمثل النصوص السابقة وفي ممارسة التغيير البنائي اللغوي. فالشاعر الجاهلي ورث ـ مثلاً ـ إرثاً نصياً عظيماً في ظاهرة الأطلال المثبتة في مطالع قصائد الجاهليين.. مما جعله يمارس عملية الانزياح والمماثلة والمغايرة والعدول والتحويل ليصل إلى نصّ جديد يرضيه، مارسها بشكل عمودي وأفقي؛ فجاء بما يحتاج إليه وحذف مالا يرضيه دون أن يميت أي نص سابق له، أو أن يطمس ملامحه. فقد حققت المقدمات الطللية مفهوم التفاعل النصي

بوساطة توسيع المجال الدلالي في الحقل الواحد.

ومن ثم مارس الشاعر الجاهلي في ذلك المرجعية الضمنية لإبراز النص الغائب أو المفقود كما تقول نظرية التناص. بل إني أزعم أن الشاعر الجاهلي حقق لنا هذه المرجعية في عدد غير قليل من النصوص الأخرى. فلو أخذنا ظاهرة تشبيه المرأة بالظبية لديه، لأيقنا شدة المعاناة التي لقيها لعظمة الإرث النصّي فيها حتى ضاقت معانيه. لهذا حاول أن يصوغ تجربته صياغة جديدة تغاير ما استقر بنفسه بوعي أو بغير وعي. وأشير هنا إلى مثال واحد لشاعرين وقفا عند تلك الظاهرة وهما عِلْباء بن أَرقم والحادرة الذبياني؛ وكلاهما ركز على صفة طول العنق في المرأة ولكن تجربتهما مختلفة؛ لأن نص أحدهما مغيب عن الآخر، وإن استقر المعنى في نفسه؛ فقال علباء [٥٠]:

فيومـــــاً توافينـــــا بوجـــــهٍ مُقَّســـمٍ

كـــأَنْ ظبيـــةٍ تَعْطُـــو إلى نَاضـــرِ الـــسَّلَمْ

بينما قال الحادرة الذبياني [٥١]:

وتـــصدَّفتْ حتـــى اســـتبتكَ بواضـــحٍ

صَـــلْتٍ كمُنْتَـــصَبِ الغـــزالِ الأتلْـــعِ

وهاك مثالاً آخر في صفة النار التي عُرفت بنار الكرم عند العرب.فقد سعى الحطيئة إلى تجربة نصيّة جديدة مغايرة لما جاء به الأعشى من قبلُ، حيث يقول [٥٢]:

تُـــشَبُّ لَمقْـــرورين يَـــصْطليانِها

وبـــاتَ علـــى النَّـــارِ النَّـــدى والمُحَلَّـــقُ

ثم جاء الحطيئة فمارس مرجعية ضمنية لنص مفقود؛ وربما يكون غائباً فقال [٥٣]:

متـــى تأتِـــهِ تعـــشو إلى ضـــوءِ نـــارِه

تجـــدْ خيْـــرَ نـــارٍ عنـــدها خـــيرُ مُوْقِـــدِ

فسقط بيت الأعشى وظل بيت الحطيئة يتردد على الألسن، بيد أنه لم يلغ سابقه أو يطمسه، وإن تضمن أكثر معناه، دون أن نتجاهل مفهوم النص الغائب القائم على الإيحاء، وهو ما لم يقله النص الأخير صراحة، علماً أن العلاقات السياقية وحدها تتحكم ببنية النص بينما العلاقات الاستبدالية تتيح له الحرية.

إن مفهوم التناص الواعي ـ غالباً ـ عند الجاهلي أصبح منصباً على القالب واللغة؛ أكثر من الدلالة والمضمون لضيق دائرة المعاني لديه. وهذا صميم مفهوم نظرية التناص حين تتجه إلى البناء اللغوي للنص. ومسألة البناء اللغوي صارت إحدى معضلات النقد الغربي، وقد تخلصت نظرية التناص منها حين أرجعتها إلى ثقافة المتلقي.. ولعل هذا عينه هو الذي مارسه النقاد العرب القدامى؛ وإن انصبت جهودهم على الجملة المفردة؛ غالباً. فنحن نقع على مثل هذا كله في جهود النقاد والبلاغيين العرب القدامى إذ أطالوا الحوار مع النصوص لفهم علاقاتها البنائية عامة واللغوية خاصة، لإدراك إشاراتها الدلالية وتحولاتها الأسلوبية في إطار سياقي عام.

ونظروا إلى كل نص على أنه بناء لغوي تتعدد أجزاؤه وتتشعب علاماته.

ويعد عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) من أبرز النقاد العرب في هذا المجال، إذ عني بالبناء الكلي للغة واستغل طاقاتها الكبرى لإثبات نظريته الموسومة (بالنظم) في كتابيه (دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة). وقد رصد الدكتور محمد عبد المطلب قضايا الحداثة لديه في كتابه (قضايا الحداثة) وخص التناص بالفصل الرابع (ص ١٣٦ –١٩٣)، لهذا أكتفي بإبراز بعض النقاط اللافتة للنظر لدى الجرجاني. فهو يقول مثلاً: ((اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها؛ وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخلّ بشيء منها –وذلك أنّا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه.. فيعرف لكل من ذلك موضعه ويجيء به حيث ينبغي له"[(٥٤)].

وهنا نسوق كلمة بارت: "ليس لدى فاعل الكتابة أو القراءة ما يقدمه للعناصر: الآثار الفنية، الملفوظات؛ ما يمكن أن يقدمه محصور في ميادين

النصوص والتلفظات؛ لأن فاعل الكتابة أو القراءة مقيد بترتيبية كلامية" [٥٥].

وهذا كله عرف منذ عبد القاهر خاصة وأصحاب علم الكلام عامة. فعلم مراتب الكلام وترتيبه مما اشتهر لديهم [٥٦]. ويبدو لي أن أثر الثقافة اليونانية واضح في الطرفين معاً، ولكن النقاد العرب كانوا الحلقة الواصلة بين القديم والحديث. وقد ظهر هذا بوضوح بينهم وبين تشومسكي الذي بدأ ناقداً لغوياً سنة ١٩٣٠م وفيه صورة من عبد القاهر وغيره [٥٧].

ونحن لا ننكر أن نظرية عبد القاهر كانت نحوية في جملتها؛ "إذ هي علاقات نظمية خالصة" ولكنه في سياق ذلك كان يأتي على أمور حداثية كثيرة[٥٨].

وأرى أنه تحدث في النص المقروء وميزه من المكتوب، فسبق بارت، كما شدد على فعالية المتلقي وقدرته على فهم النص، لأنه بناء لغوي له نظام ترتيبي وتأليفي خاص، ودون أن يلغي مكانة المنتج ودوره في إبداع نصه.. فالمتلقي لديه يستطيع تأويل النص وتفسيره، كما يمكن أن تتعدد مرات التلقي والتأويل، ويتغير المتلقي. فقال: "واعلم أن الفائدة تعظم في هذا الضرب من الكلام إذا أنت أحسنت النظر فيما ذكرت لك؛ من أنك تستطيع أن تنقل الكلام في معناه عن صورة إلى صورة من غير أن تغير من لفظه شيئاً، أو أن تحول كلمة عن مكانها إلى مكان آخر. وهو الذي وسّع مجال التأويل والتفسير حتى صاروا يتأولون في الكلام الواحد تأويلين، أو أكثر، ويفسرون البيت الواحد عدة تفاسير" [٥٩].

وبهذا كله سبق ميشيل ريفاتير في كتبه الأخيرة عن الأسلوبية، وقد تبنى هذا فيها "مفهوم التناص كطبقة من التأول المرتبط بأفكاره عن الوجوه البلاغية" [٦٠].

ولو أمعنا النظر في كلام الجرجاني وما ورد عند أصحاب التناص ومنهم بارت لعثرنا على تقاطعات تنظيرية عديدة مشابهة إن لم تكن متطابقة، وإن افترقت الغاية بينه وبينهم أحياناً. فإذا كان أرباب التناص قد أباحوا الحرية للمتلقي، وجعلوا اللغة إشارات عائمة في نظام بنائي.. فهو يفعل فيه ما يشاء تفكيكاً

وتركيباً ليعيد إنتاجه من جديد وليصبح إنتاجاً جديداً؛ لا إعادة إنتاج فإن عبد القاهر احترز لنفسه من ذلك. وقد رأى أن إباحة الحرية للقارئ أو المتلقي قد تؤدي إلى المَزَلَّة، وهذه تنتهي إلى الهلكة؛ ولا سيما إذا وقع النص بيد متلق جاهل. لأنه في مثل هذه الحال لن يعرف إلا "ما يريه الظاهر ثم لا يكون له سبيل إلى معرفة ذلك التقدير إذا كان جاهلاً [بعلم النظم] فيتسكع عند ذلك في العمى، ويقع في الضلال" [٦١]. وبهذا ترتبط رؤيتنا لكيفية قراءة النص الأدبي كما بيّناها في الفصل الأول بما أصله لها عبد القاهر الجّرجاني ولا سيما ما يتعلق بشروط القارئ.

ولم يكتف الجرجاني بممارسة التنظير؛ بل أجرى تطبيقاً لغوياً على نصوص قرآنية فبين أثر المتلقي في قراءة النص على وجه غير صحيح، ولم ينس التطبيقات النصية المنقولة إليه من الشعر. وبهذا كله كان سابقاً في ميدان تلقي النص، وإن لم ينص على مصطلح التناص صراحة؛ لأن النية عنده متجهة إلى بناء نظرية كاملة لنظم الكلام على ترتيب سياقي بلاغي.

ولعل ما يؤخذ على الجرجاني أنه ظل كسابقيه من العرب يعتمد التطبيق الجزئي ـ غالباً ـ، سواء في اختياره للنصوص الشعرية أم القرآنية.. ولكنهم جميعاً دونه بما فيهم أصحاب أهل الكلام والناقد الفذ القديم ابن سلام.

وقد يقول قائل: إن نظرية التناص تقوم على تفكيك النص كاملاً وتحلل لغته وإشاراته كلها ثم تسعى إلى إنتاجه بتركيب جديد يبنى على رؤية المتلقي؛ فهي لا تكتفي بالوحدات النصية الجزئية. وهنا يتقدم بين يدينا ابن طباطبا (المتوفى ٣٢٢هـ(الذي سعى إلى إثبات نصوص كاملة؛ وإن لم ينس الأبيات المفردة لبيان (عيار الشعر) لديه وهو عيار مرتبط بالمتلقي؛ فيقول: "وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجه ونفاه فهو ناقص"، ومن ثم قنن معاييره؛ دون أن ينسى ما للحكايات الشعرية من استفزاز لتلقي السامع لها [٦٢]. واشترط في ذلك كله ألا يزيل المتلقي كلام الشاعر عن جهته؛ "لأن الكلام يملكه حينئذ فيحتاج إلى اتباعه والانقياد له" [٦٣].

وحين كان غرض ابن طبابا تعليمياً استحسن أن يحذو السامع، أو المتلقي حذو المشهور من النصوص القديمة وتميز شعرائها فقال: "وأكثر ما يستحسن الشعر تقليداً على حسب شهرة الشاعر وتقدم زمانه" (٦٤).

أما أبو سليمان الخطابي (المتوفى ٣٨٨هـ) فقد استفاد من سابقيه، وحاول تطبيق العلامات اللغوية على مقطعي الليل عند امرئ القيس والنابغة الذبياني؛ واحتج لكل منهما بناء على الدلالية اللغوية وإشاراتها (٦٥).

ثم جاء الباقلاني (ت ٤٠٢هـ) فاتخذ "من تقسيم أنواع الأداء طريقاً لإثبات تفرد القرآن وانفصاله عنها، سواء في ذلك ضروب الصناعة وطرقها في الكلام المعدل المسجوع أو الموزون غير السجع أو الذي يرسل إرسالاً" (٦٦). وأطال الحوار بين نص معلقة امرئ القيس والنص القرآني مُفككاً ومركباً، ومعارضاً، ومقابلاً نصوص أخرى؛ فبيّن وجوه التماثل والاختلاف —وهو ما تصر عليه نظرية التناص— فنقل ظاهرة التلقي لنص كامل إلى مرحلة التطبيق؛ مبرزاً أهمية ثقافة المتلقي ومعرفته اللغوية والنقدية في إغناء النص وتمييز جيده من رديئه (٦٧).

وفي ضوء ما تقدم كله يصبح النص الشعري مغايراً لجنس أي نص آخر؛ ولهذا قال حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) مشدداً على مهمة المتلقي: "وليس ما يكون نصاً على الشيء في تمكين إلقائه من النفس طبقاً له مثل ما لا يفهم الشيء منه إلا بطريق ضمن أو لزوم".

ومن هنا يشدد على تميز النص الشعري لتميز علاماته اللغوية فيقول: "وأيضاً فإن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقى أفضلها وتركب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصى بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها" (٦٨).

ويقول في موضع آخر عن تلقي المنشئ نفسه لإنتاج نصوصه: "قد يعرضها الناظم على نفسه فيظهر له بعرضها أمور كانت قد خفيت عنه من إلحاقات وإبدالات وتغييرات وحذف.

وقد يعرض للشاعر موضع يرى أنه خليق بالتغيير أو الزيادة فيتعذّر عليه ما يليق بالموضع من التغير أو الزيادة فيرجئ النظر فيه إلى وقت آخر" (٦٩).

إذن؛ تركت نظرية التناص البناء اللغوي وإشاراته للمتلقي؛ وهذا ما سبق به العرب تلك النظرية؛ ومارسوا التنظير والتطبيق معاً، ولكنهم لم يقعوا على مصطلح (التناص) ونظائره وإن استخدموا كلمة (النص). فهل العبرة في المصطلح الذي وفد إلينا من الغرب وتعلق به بعض منا وجعلوه فتحاً مبيناً أم التعلق بمفهوم المصطلح ودلالته وآلياته وهي مما عرفه العرب؛ على نحو كبير، دون أن ننكر التطور التنظيري العظيم الذي عرفه الغرب لظاهرة التناص؟!!

ومن هنا ينبغي أن نتعرف إلى هذه الآليات في اتجاهها وأشكالها وفعاليتها في النص المنتج سواء كان التناص كلياً أم جزئياً...

٤- آليات التناص والامتداد الثقافي:

أ- آلياته (كيفية التعامل مع النص) واتجاهاتها:

لم يستطع النقد في يوم ما أن يقضي على مذهب أدبي ليُحِلَّ محله مذهباً آخر، أو ليطمس ثقافة ما تفاعل معها أحد المبدعين. فهناك تفاعل خاص يتحكم به المنشئ داخل السياق، وهو وحده من يحدث عملية الانزياح الأولى. وبهذا ينتقل من مرحلة النص المفقود إلى مرحلة النص الموجود؛ أي مما قبل النص إلى ما بعده في معاناة شديدة... ولعل هذا ما كنا نجده بشكل دقيق في ممارسة عدد من الشعراء والنقاد العرب للتجربة النصية. وهي ممارسة تتم وفق آليات محددة تنطلق من الذات المبدعة إلى الإرث النصّي، أو قد تتوقف عند النص المتخيل وتتشبث به ليصبح موجوداً. لهذا أثرنا الجمع بين كيفية التعامل مع النص السابق وبين طبيعة اتجاه التناص، والسبب في هذا أن آلية كيفية التعامل اتجهت اتجاهين اثنين؛ الأول خارجي والثاني داخلي. وإذا كان (مرتاض) قد لحظ هذا في نظرية التناص فإنه قد أدمج الاتجاهين قائلاً: "إذن فلا غير ولا ذات، ولا ذات ولا غير وإنما هناك امتزاج حتمي بين الذاتية والغيرية" (٧٠).

وعلى أهمية هذه المسألة في الفن عامة والأدب خاصة تبقى الدوافع الموضوعية المكون الأكبر للاتجاه الخارجي، وسبباً قوياً في توجيه الاتجاه الداخلي؛ إن لم نقل: إنها تكونه.

فالاتجاه الخارجي يتمثل بالإرث الثقافي الذي يفد إلى المبدع من كل مكان، وفي كل زمان، غير عابئ بالحدود المكانية والزمانية. وعليه أن يتكيف مع هذا الإرث متخللاً منه ما يحتاج إليه، ومكوناً صوراً مستمدة منه لكنها مغايرة له، ويدخل فيه (التناص الخارجي والداخلي) سواء أكان النص قديماً أم مُعاصراً.. ومهما كانت طبيعة الآلية المستخدمة في ذلك رمزاً أو إشارة؛ تلميحاً أو تصريحاً، استشهاداً أو أخذاً وتضمنياً، ترصيعاً أو تصريعاً.....

هذا ما فعله الشاعر الجاهلي سواء ذلك الذي تنخل من قصائد الشعراء القدامى صوره وكون نصّاً جديداً له، أم ذاك الذي تنخل من شعراء عصره.. وكل منتج أو كاتب في رأي رولان بارت "يكتب منطلقاً من لغته التي ورثها عن سالفيه؛ والكتابة هي شيء يتبناه الكاتب". وهذا الرأي لا يختلف كثيراً عما عرض له عبد القاهر [٧١]، في فهم اللغة واستدعاء كل ما يحتاج إليه منها للقيام بعملية تحويل جديدة لإنتاج نص إبداعي جديد، مرتبط بالجذور.

إن الرؤية الدقيقة إلى هذه المقولة تنبئ بأن شعراء العربية لم يخرجوا عن ذلك، فتداخل النصوص في ضوء الاتجاه الخارجي، وفي ضوء لغتهم الموروثة أساس انبثاق تجربتهم الإبداعية في حالتي المماثلة والمخالفة. من هنا نفهم تذمر عنترة في مطلع معلقته من كثرة النصوص السابقة له، فلم يترك أصحابها له ما يقوله، "وقد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ولم يغادروا له شيئاً" على حد قول ابن رشيق، فيقول [٧٢]:

هل غادرَ الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ

أَمْ هل عرفتَ الدار بعد توهُّمِ؟!!

وفي هذا الاتجاه تقع تجربتا امرئ القيس وكعب اللتان سبق ذكرهما، وكلها تؤكد أسبقية القدماء العرب إلى ملاحظة هذه الظواهر التناصية.

فكل منتج يكون نصّاً جديداً من نصوُص قبلية وربما تكون من إنتاجه كما يتضح لنا من تجربة الشاعر الأموي سُويد بن كُرَاع العُكْلي حيث يقول (٧٣):

أَبيـــــتُ بـــــأبواب القـــــوافي كأنّمـــــا
أُصـــــادي بهـــا سِـــرباً مـــن الـــوحش نُزَّعَـــا

أكالئُهـــــا حتـــــى أُعـــــرّس بعـــــدما
يكـــــون سُـــــحَيراً أو بُعيـــــداً فأهجعَـــــا

عواصـــــيَ إلا مـــــا جعلـــــتُ أَمامَهـــــا
عـــصا مِرْيـــد تغـــشى نحـــوراً وأَذرُعـــا

أَهَبْـــــتُ بغُـــــرّ الآبـــــدات فراجعـــــت
طريقـــــاً أمَلّتْـــــه القـــــصائد مَهْيَعـــــا

بعيـــــدةُ شـــــأوٍ لا يكـــــاد يرُدُّهـــــا
لهـــا طالـــبٌ حتـــى يكِـــلّ ويَظْلَعـــا

إذا خِفْـــــت أن تُـــــروى علـــــيَّ رَدَدْتها
وراءَ التراقـــــي خـــــشيةً أن تطلّعـــــا

وجـــــشّمني خـــــوفُ ابـــــن عفّـــــان ردّهـــــا
فثقّفْتُهـــــا حَـــــولاً حريـــــداً ومَرْبَعـــــا

لو قرأنا الأبيات بتدبر وفق مفهوم نظرية التناص واتجاهاتها؛ لتبينا شدة المعاناة عند الشاعر لإيجاد النصّ المتخيل في ذهنه من نُصوص كثيرة له ولغيره. فكلما حاول الاقتراب منه وجد أنه لم يتشكل؛ وهذا ما يتضح في البيت قبل الأخير. فصورة هذه القصيدة تنبئ بأنها بنيت على أساس من الاتجاه الخارجي للنُصوص السابقة، وهي تجربة نصيّة وإن كانت مباشرة لكنها لم تنته إلى التقليد، وفق ما

انتهى إليه ميشال أريفي فيما زعمه عن التناص المباشر أو التقليد[٧٤]. فآلية الشاعر الذاتية أدركت بوعي كامل الإرث النصّي السابق فلجأت إلى المعارضة والمماثلة والاختلاف ومارست عملية الانزياح لكسر الاتجاه الدلالي للوصول إلى غايته؛ فضلاً عن الانزياح في اللغة النصية. وهو ما تبينه حازم القرطاجني ونظّر له[٧٥]. وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن يبقى المتلقي منكفئاً على قصدية المؤلف، ومعانيه الثابتة، على قيمتها. ولم يكن ذلك مقتصراً على الشعراء فالناقد العربي القديم ابن سلام أجرى تجربته النقدية في ضوء الممارسة الدقيقة للنصوص الشعرية لشعراء طبقاته. فكانت هذه النصوص تطوف كاملة بخياله، معززاً إياها بتنخل الأخبار عنها وعن صاحبها؛ مما هيأ له الوصول إلى أحكام نقدية جعلته ينزل الشعراء منازلهم. ومما قاله: "ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام، والمخضرمين. فنزلناهم منازلهم واحتججنا لكل شاعر بما وجدنا له حجة وما قال فيه العلماء"[٧٦].

أما الاتجاه الداخلي لدينا فيمثل (التناص الذاتي)؛ في نظرية التناص، لأن التفاعل يتم مع نصوص المنشئ ذاته لغة وأسلوباً ونوعاً، سواء أكانت قديمة أم محدثة جديداً. ولعل هذا ما يتمثل لدينا في الشعر الجاهلي على اختلاف الشكل الخارجي، بينه وبين نظرية التناص، وعلى المستويين الأفقي والعمودي. فقد يحس المنشئ أن نصه ما زال ظلاً لنصوص سابقة، أو أنه يتّصف بالأحادية في الدلالة واللغة.. مما يجعله ينكفئ عن نصه الموجود ويمارس عليه عملية الانزياح والتغيير مماثلة ومخالفة لتنتهي التجربة النصية الإبداعية إلى شكلٍ راقٍ. فالتناص الذاتي في عرف نظرية التناص طريقة نقدية راقية. وتصبح مرحلة ما قبل النّص في الاتجاه الداخلي مغايرة أو مختلفة عنها في الاتجاه الخارجي، ولكنهم نابعتان من وعي كامل عند المنتج.....

فالتناص الذاتي يعزز مقولة إلغاء نصوص الآخرين الأخرى، ويدخل في تجربة جديدة تنطلق من نصوصه الموجودة، و ينتقل المنتج ليصبح متلقياً يمارس على نصّه سلطة مطلقة لإيجاد نص آخر متخيل يرضاه؛ فالخارجي مطلق والداخلي مقيد[٧٧].

وكلاهما يقدم تفاعلاً نصياً حُرّاً يثري التجربة النصية الجديدة، من دون أن يدمر أبوة النصوص السابقة التي ذهبت إليه نظرية التناص عند بعض الغربيين.

فالتفاعل على هذا النمط المشار إليه جزء أصيل من التناص الذاتي في نظرية التناص في ضوء المراحل المتعددة التي حددتها للإنتاج النصي. فلديها ما عرف بالقبلية والبَعْدية؛ أي لديها ما قبل النص، والنص، وما وراء النص؛ وما فوق النص، وما تحت النص، وما بين النص، .. والنص المفقود والنص الظل؛ والنص المسكوت عنه أو الغائب، والنص المبدد؛ والنص السابق واللاحق وغير ذلك من المصطلحات التي عرفها الغرب(٧٨).

وقد يظن أحدنا أن بعض هذه المصطلحات من صنيع الغرب، وهو ظن خاطئ؛ فلو دقق فيما قاله حازم القرطاجني لذهل من المفاجأة؛ إذ يقول: "وللشاعر المروّي في كل قسم أربعة مواطن للبحث:

١- موطن قبل الشروع في النظم.

٢- وموطن في حال الشروع.

٣- وموطن عند الفراغ يبحث فيه عما هو راجع إلى النظم.

٤- وموطن بعد ذلك متراخٍ عن زمان القول يبحث فيه عن معان خارجة عما وقع في النظم لتكمل بها المعاني"(٧٩).

وكان القرطاجني يبغي من هذا الضبط تقنين عملية التلقي عند مدرسة (عبيد الشعر) وأمثالها، كزهير والحطيئة وأشباههما(٨٠). وتلقى هؤلاء نصوصهم الموجودة بوعي فطري عالٍ، وحسّ فني دقيق باللغة والصورة.. فكان أحدهم يجوّد جميع شعره، ويقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة" (٨١). أي إنه حاول الانتقال من النص الموجود إلى النص المتخيل وبالعكس، كما تقول نظرية التناص. لهذا لا يمتنع عنده أن "يدع القصيدة تمكث حولاً كريتاً، وزمناً طويلاً يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه اتهاماً لعقله وتتبعاً على نفسه؛ فيجعل عقله زماماً على رأيه ورأيه عياراً على شعره إشفاقاً على أدبه" (٨٢) أي أنه يقوم بآلية الاستدعاء والتغيير والتحويل والتحبير

والترصيع والتكثيف.. وغير ذلك.

وهذا الضبط والتقنين من الشاعر المنشئ أولاً، وهذا التنظير من النقاد القدامى ثانياً يعدُّ أعلى طبقة نصيّة من تلك الحرية المطلقة للمتلقي في التلاعب بالنص، وهو تلاعب يغاير ما أثبتناه؛ وذلك ما تبينه الحطيئة فقال: "خير الشعر الحَوْليُّ المُحَكَّكَ" (٨٣).

وهناك نمط آخر يشابه ما تقدم من عملية تلقي النص، ولكنه تلق بوساطة القراءة على المنتج؛ إذ روى الخطيب التبريزي (ت ٥٠٢هـ) موقفاً له مع أبي العلاء المعري (ت ٤٤٩ هـ) قائلاً: "كان يغير الكلمة إذا قرأتُ عليه شعره" (٨٤).

فعملية التناص منصبة عند مدرسة عبيد الشعر وغيرها على البناء اللغوي وإجراء الانزياح الملائم للشفرة النصية. ولعل هذا ما تنبه عليه الجاحظ من قبل حين شدد على أن الشأن في القصيدة إنما هو "في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج" (٨٥). ومفهوم التناص الداخلي يبيح للناص إشهار قانون الاختلاف والمغايرة ليقوض بناء نصه الموجود؛ مثلما قوّض بناء النصوص السابقة.

ويعد التناص الذاتي أقصى ما انتهت إليه التناصية، فالناص يمارس عملية تفكيك نصه ليعيد تركيبه، وهذا يشبه ما ذكرناه عند الشعراء الذين أشرنا إليهم وعند أمثالهم . وما ذكره الجاحظ عن مدرسة عبيد الشعرأكبر دليل عليه، ولكن الجاحظ والنقاد العرب الآخرين ساقوا ما ورد لدى نظرية التناص من مفاهيم وآليات باصطلاحات مستمدة من لغتهم وثقافتهم. وهنا يتبادر سؤال للذهن: هل العبرة في لفظ المصطلح أو في دلالة تصوره النقدي؟!.

وهنا يفرض البحث علينا أن نشير إلى مسألة صناعة الشعر والتنظير لها عند النقاد العرب؛ وكيفية ممارسة المنشئ لنصه؛ فينتقل من مرحلة النتاج للنصوص السابقة إلى مرحلة الإنتاج الأخيرة، مثله في هذا مثل القارئ في نظرية التناص. ويعد ابن سلام (المتوفى ٢٣١هـ) من أوائل من أشار إلى ذلك، ولكن ابن طباطبا (المتوفى ٣٢٢هـ) من أحسن من بدأ التنظير لها، وكذا فعل الخطابي (المتوفى ٣٨٨ هـ) وأخذ عنهم جميعاً ابن رشيق (المتوفى ٤٥٦هـ) وعنه أخذ ابن خلدون (المتوفى ٨٠٨ هـ) وإن

ادعى أن ابن رشيق قد سبق إلى التنظير في مسألة صناعة الشعر.

ولكن ابن خلدون ذهب مذهباً بعيداً في المسألة جعلته يقترب اقتراباً شديداً مما جاءت به نظرية التناص في إثبات آلياتها ومفاهيمها. فالشاعر (المنشئ) يحتاج إلى ثقافة وخبرة ومعرفة في البلاغة والنحو والعروض وأيام العرب وأخبارها، وفي الفقه واللغة.. وأن يأخذ نفسه بحفظ الشعر وروايته.. فإذا تجرد هذا كله في ذهنه من القوالب –أي نسي صورة شكل النصوص السابقة –حذا "حذوه في التأليف كما يحذو البنّاء على القالب والنسّاج على المنوال"... ولا ينشئ نصه إلا في أوقات النشاط والفرح "فذلك أجمع له وأنشط للقريحة أن تأتي بمثل ذلك المنوال الذي في حفظه" (٨٦). فابن خلدون وضع يده على عملية الإبداع في مفهوم نظرية التناص بكل صورها، وسبق إليها؛ فجعل النصوص السابقة المنسية أساساً للإبداع النصي.

إن ما انتهى إليه ابن خلدون وسابقوه "يندرج ضمن نظرية التناص المبكرة عند العرب" وإن لم يطلقوا مصطلح التناص على ذلك فهذا لا يعني أنهم غير مدركين لمفهومها الذي "فتن الناس في العصر الحاضر" (٨٧).

وفي ضوء ما تقدم تبين لنا أن النقاد العرب تناولوا في نقدهم وجوهاً كثيرة لنظرية التناص. وأدركوا أن إنتاج نص ما لا يأتي من فراغ.. وظلت رؤيتهم متجهة غالباً إلى المنشئ دون إهمال للمتلقي؛ بل إن المنشئ عادة في مفهوم ابن خلدون وعند غيره من النقاد العرب، وقبلهم الشعراء يضعون المتلقي في حسابهم وهم يبدعون نصوصهم..

وبهذا تحدثوا عن مسائل عديدة كلها من صميم ظاهرة التناص الحديثة كالإبداع المشدود إلى ذاتية المتناص في إعادة إنتاج النص؛ ومشكلة النص الغائب والنص الموجود، والاتصال والانقطاع عن التراث، والتضمين والسرقة والتأثر والتأثير... والتوارد والتوليد.....

وليس هناك من شك في أنهم لم يقعوا على المصطلحات المعروفة اليوم ولكنهم وقعوا على مصطلحات أخرى من صنعهم وتستجيب لطبيعة أدبهم؛ ومن ثم ناقشوا أشكالها. وهذا ما يمكننا تبينه من أشكال التناص التي أشرنا إليها، وكذلك

عرفوا غيرها كالاقتباس والمعارضة والإيحاء؛ وغير ذلك من المصطلحات لكنها لم تجتمع في إطار تنظيري موحد كما في نظرية التناص؛ وهو حديثنا التالي.

ب- أشكال التناص:

تؤكد الأشكال النقدية لنظرية التناص أنها نظرية نقدية متقدمة؛ لأنها استطاعت بآلياتها المتعددة أن تصبح أداة لنقد أي نص من أي نوع كان، ومن أي ثقافة نبت. ولهذا سنتحدث عن أشكالها كما هي عند الغربيين ومناقشة ذلك كما رآه بعض النقاد.. علماً أنها متداخلة في آليات النظرية البنائية..

فالنقد ينطلق من تواري نصوص سابقة وراء نص جديد أولاً؛ وبمحاولة الكشف عن شفراته يصبح ـ ثانياً ـ مفتاحاً لفهمه، وتفكيكه وإعادة تركيبه؛ لتمييزه من النصوص السابقة له على مر الزمن. فهو تكرار إنتاجي بصورة مغايرة؛ فإذا عمد المتلقي إلى تأويله صار إنتاجاً جديداً.

فالتناصية ـ بهذا الفهم ـ أداة معرفية لفهم كيفية إنتاج النص؛ وأداة معرفية لإنتاج الخطاب الجديد في الوقت نفسه (٨٨).

فالتناصية ــ بوصفها نظرية نقدية ــ غَدت الآلية الخاصة بالقراءة الأدبية والنقدية الجديدة في سياقها التناصي، وقراءتها التأويلية للنص.

فإذا قمنا بالموازنة بينها وبين ما ورثته من النظريات السابقة لها في الغرب؛ وما وصل إليها من تأثير ثقافي من العرب خاصة أدركنا مدى ما ارتقت إليه الدراسة النصية على يديها. وهذا لا يشعرنا بالدونية تجاهها؛ مما يجعلنا نسعى إلى الانتفاص من شأنها؛ وإعادة أشكالها كاملة إلى الثقافة العربية كما فعل عبد الملك مرتاض حين قال: "والتناصية إن شئت اقتباس؛ وهذا مصطلح بلاغي صرف؛ ولكنه الآن مسطو عليه من السيمائية التي بادرت إلى إلحاقه بالتناصيات واستراحت، بل إنها ألحقت الأدب المقارن نفسه بنظرية التناص وبكل جرأة" (٨٩).

فالباحث ينص صراحة على أنها اقتباس، وهو مصطلح بلاغي عربي؛ وهذا لا شك فيه؛ ولكنها لم تتوقف عنده، ولم تكتف به لأنها دفعته باتجاه نقدي في إطارها التكاملي لأشكالها التي قامت عليها. وأنا لا أنكر عليه رؤيته؛ لأنني

موقن بأن التناصية صك جديد لامتداد ثقافي نقدي لغوي غربي وعربي في آن معاً، بيد أنني أنبه على مغالاته بإرجاع أشكال نظرية التناص كلها إما إلى الاقتباس وإما إلى السرقة بينما يقل أنجينو:

"إن التأمل فيما هو تناص سيسمح بإيضاح تلك الأشكال التي أهملتها الممارسة الأدبية؛ والتي تسمى السرقة والمحاكاة الساخرة والهجاء والمونتاج والفصل والسخرية والإلصاق والخطية والمقطعية" (٩٠).

وتركزت هذه الأشكال التي حددها مارك أنجينو في إطارين اثنين: العفوية وعدم القصد تارة والقصد والوعي الكامل تارة أخرى (٩١).

فمصطلح بلاغي واحد أو أكثر لا يمكن أن يقابل نظرية التناص التي جعلت هذه المصطلحات وغيرها أشكالاً في بنيتها النقدية من أجل الكشف عن ماهية النص أولاً وإعادة إنتاجه ثانياً، على إقرارنا بالامتداد الثقافي، وتراكمه عند الأمم كلها.

ولهذا فنحن لا نتفق مع (مرتاض) اتفاقاً مطلقاً في رد مفاهيم أشكال التناص إلى مفاهيم المصطلحات البلاغية العربية، وإن لسنا تأثر كثير منها بذلك. فهو يرى أن "التناص تقاطع وتواصل ومقابسة ومغامصة وموامقة"؛ ثم ينتهي إلى أن هذه الأضرب تنتهي إلى شكل جديد؛ فيقول: "ومن أهمها شأناً: التناص المباشر أو التام، والتناص الضمني أو الناقص، والتناص العائم أو المذاب؛ وهو الذي لا يكاد يعرفه أي محلل للإبداع" (٩٢).

هناك تواصل وتقاطع بين الثقافة العربية ومصطلحاتها البلاغية وبين مصطلحات نظرية التناص، ولكن كثيراً من مفاهيمها الدلالية قد تغيرت؛ فضلاً عن آلية استعمالها.

ويمكننا أن نصنف أشكال التناص في نمطين اثنين كبيرين – أشار إليهما الناقد ليون سُمفل ـ وهما: التناص المباشر، والتناص غير المباشر (٩٣).

ويمكن أن نلحظ أن كثيراً من المصطلحات التناصية إنما تعود في أصولها إلى البلاغة العربية وإن اتجهت اتجاهاً نقدياً جديداً. ويشتمل التناص المباشر على ما

يلي: التناص المنحسر والمتسع؛ ويتمثل كما قال محمد خير البقاعي برسالة ابن القارح ورسالة الغفران؛ والسرقة والاقتباس والتضمين والأخذ والاستعانة والمعارضة، والحل والاستشهاد والتغاير.. وغير ذلك من المصطلحات البلاغية العربية. أما التناص غير المباشر فإنه يدخل فيه المجاز والتلميح والتوليد والإيحاء والتلويح والكناية والرمز.. وقد يدخل فيه التضمين في بعض صوره (٩٤).

وأياً كانت أشكال التناص؛ فهي معتمدة على فهم المتلقي وتحليل إشاراتها النصية.. وأدرك عبد القاهر الجرجاني هذا في غير ما موضع من كتابه (دلائل الإعجاز) (٩٥). وحين عرف الجرجاني وزملاؤه من العرب هذه المصطلحات البلاغية كانت مقصودة لذاتها في دراسة الأساليب البلاغية للنص؛ ولم تجتمع في دائرة نقدية وبلاغية واحدة؛ كما عليه الحال في نظرية التناص؛ لا نستثني من ذلك إلا مصطلحات السرقة فكلها تدخل في هذا الباب سواء أكانت مليحة أم قبيحة مثل الأخذ والاجتلاب والاغتصاب والتضمين...

كما أن تطبيقاتهم كانت جزئية تدور غالباً في إطار البيت الواحد. وقد ذكر التبريزي أن الشعراء "في القديم يأخذ أحدهم البيت المشهور من شعر غيره فيزيده في شعر نفسه على المعنى الذي يسمى التضمين. ومن ذلك أن بني سعد بن زيد مناة ينشدون لرجل منهم يقال له شِقّة:

ولستَ بمُستَبْقٍ أخاً لا تَلُمُّه

على شَعَثٍ أيُّ الرجال المُهَذَّبُ

وهذا البيت مروي في شعر النابغة" (٩٦).

ويرى ابن سلام في هذا: أن العرب تفعل ذلك ولا تريد به السرقة؛ ولكنه زيادة في شعر الشاعر من شعر آخر مشهور كالمثل المشهور؛ فهو ليس من باب السرقة، أو الاجتلاب؛ وعليه قول النابغة الآخر؛ وهو (٩٧):

تعدو الذئاب على من لا كلابَ له

وتتقي مربضَ المُستَثْفِرِ الحامي

أخذه الزبرقان بن بدر فقال [٩٨]:

إن الـــذئاب تـــرى مـــن لا كـــلابَ لـــه

وتحتمـــي مـــريض المـــستثفر الحـــامي

وتعددت مصطلحات السرقة في النقد العربي القديم، وترددت غير مرة في حديث ابن سلام عن شعراء طبقاته؛ ثم خصص له بعض القدماء أبواباً في كتبهم كالقاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) في (الوساطة) وابن رشيق في (العمدة).. وجعلوا الناقد البصير (المتلقي) الحكم الفصل في ذلك في إطار ما يعرف اليوم بالمتناص... وربطوا بين السرقة الشعرية وبين الاتباع والأخذ والتضمين والاقتباس والاستشهاد والزيادة والإبداع والاختراع والتوليد.. سواء كان مقصوداً أم غير مقصود.. واستحسنوا شيئاً وذموا شيئاً آخر.. في الألفاظ والتراكيب والمعاني والصور.. وربما أبدوا نظرات في ذلك لا تختلف عن نظرات المحدثين من أصحاب نظرية التناص. [٩٩] ولم يقصروا السرقة على البيت الواحد فربما انتهت إلى القصيدة برمتها، أو إلى المنهج الفني ذاته لبناء النص كما وجدناه بين امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة [١٠٠].

والتناص ـ كما تنتهي إليه النظرية ـ قد يكون بغير وعي من المبدع، ولعل هذا ما تنبه عليه القاضي الجرجاني في مذهب السرقات فقال: "ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً، ونظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً ثم تصفح الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثالاً يغض من حسنه" [١٠١].

فما فعله النقاد العرب يعد جزءاً أصيلاً من مفاهيم نظرية التناص وأشكالها، بل إن نصّ القاضي الجرجاني هذا يعد سابقاً فيه لأصحابها.. ولكن ذلك كله على أهميته لم يشكل نظرية متكاملة لفهم النص، وإبراز أشكال التناص فيه.

وإذا رددنا النظر في التناص المباشر القائم على مفاهيم السرقة والاقتباس والتضمين.. و... لما وسعه الحديث، فالعرب أدركوا ذلك بوعي كامل؛ كما أدركوا التناص غير المباشر ولكنهم لم يقعوا على هذا المصطلح، وإنما وقعوا على مصطلحات أخرى. ولعل الإيحاء والتلميح من أبرز الأمثلة لديهم كما في قول عبدة

بن الطبيب في رثاء قيس بن عاصم [١٠٢]:

فما كان قيسٌ هُلْكُهُ هُلْكَ واحدٍ

ولكنه بنيانُ قومٍ تهدَّمَا

فهذا النص مستمد من قول امرئ القيس (١٠٣):

فلو أنَّها نفسٌ تموت جميعةً

ولكنها نفسٌ تَسَاقطُ أَنفُسَا

فمن أراد التعرف إلى العلاقة بين النصين السابقين لا بد أن يديم النظر فيهما لإدراك ذلك؛ وهذا ما نفذ إليه الخطيب التبريزي (ت ٥٠٢ هـ) وأخذه منه الأبشيهي (ت ٨٥٢ هـ) [١٠٤].

وما أورده التبريزي شديد الشبه بما يدعيه أصحاب نظرية التناص عن التناص غير المباشر، وعلاقته بالنص الغائب. فقال بعضهم: "تتعطل أية عملية فهم واستيعاب لهذا النص المركب؛ ولهذه الدلالة الغامضة بدون معرفة حقيقية بهذا النص الغائب وتخريج معانيه وإضاءة ظلماته" [١٠٥].

إن أشكال نظرية التناص تثبت أن طريقة معالجتها لنصٍّ ما تختلف اختلافاً شديداً عن تلك الأشكال الممتدة في الإرث الثقافي العربي على شدة الشبه بينهما. وهي تثبت في الوقت نفسه أن الغربيين صاغوا أفكارهم بمنطق جديد ينتهي إلى وظائف وغايات، وإلا فقدت نظرياتهم مسوغ بقائها، فكل شكل لديهم كان ينتهي إلى فعالية معينة إيجابية أو سلبية.

وهذه الرؤية في التنظير تسير وفق نظام لا متناهٍ من التقاطعات الثقافية في مفهوم نظرية التناص؛ بينما كانت وما زالت لدينا جزئية لأشكال نقدية جزئية. فهناك فارق شديد في طريقة المعالجة وفي بيان الهدف منها؛ وهو ما نشير إليه أخيراً في إطار فعالية نظرية التناص.

ج- فعالية نظرية التناص:

حاولت نظرية التناص أن تجعل القارئ يملك النص ويدرك بنيته في جمله؛ بما تحمله من علامات وشفرات؛ ولم تحاول رصد موقف المنشئ؛ لأنها اكتفت بالتفاعل النصي الداخلي والخارجي، وبالتفاعل الذاتي في شكلين أفقي وعمودي على المستوى العام والخاص. ويكفي المنشئ أنه قال النص، فلا أبوة له[١٠٦].

والسؤال الذي يتبادر للذهن: من الذي يقود الآخر: النص أم المتلقي؟

وما مدى صحة مقولة أصحاب التناص من أن المنشئ لا يزور نصه إلا ضيفاً؟ ونحن لا نرتاب في أن النص حمال وجوه دلالية بعيدة وقريبة يتعرف إليها المتلقي تبعاً لثقافته المعرفية واللغوية. فالنص "يأخذ مظهره المادي في علاقته بالقارئ" [١٠٧].

إن وظيفة الخطاب التواصلية مستندة إلى وظيفة نصية كامنة في علامات النص وشفراته؛ ولكن هذه الوظيفة كانت من قبلُ في يد المنشئ قبل صدورها عن النّص؛ وقبل تلقيها من القارئ. فالمنشئ وحده الذي منح نصّه فعالية إيجابية أو سلبية؛ فالبنيات "النصية التي تفاعل معها النص، وكما تقدم لنا. من خلال النص نفسه" إنما هي بنيات مقدمة من المنشئ المستند إلى وضع تاريخي وثقافي ولغوي محدد [١٠٨]. ولهذا فإني لا أستطيع أن أفصل بينها وبين المنشئ كما انتهت إليه نظرية التناص؛ هذا إذا أهملنا الدوافع الذاتية لإنتاج التجربة النصيّة، كما يتضح لنا من قول الحطيئة: "كفاكم - والله - بي إذا أخذتني رغبة ورهبة ثم عويت في إثر القوافي عواء الفصيل في إثر أمه" [١٠٩]؛ فالفن خاصة نصّ يرتبط بالدوافع التي أشار إليها القدماء العرب [١١٠]. وبهذا الوعي نُرجع مقالة التناصيين: "النص ينتج ضمن بنىً نصيّة سابقة فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً؛ وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات" [١١١]، إلى المنشئ قبل إرجاعها إلى المتلقي. فالمنشئ كامن في نصّه - على نحو ما - وإلا فقد النص نفسه شرعيته التاريخية والجمالية والذاتية؛ فهو ليس مجرد بناء لغوي وإنما هو - أيضاً - دلالات موضوعية وشعورية. والتناص نفسه يوحي بذلك كله وإن ربطه أصحابه بالمتلقي؛ فالنص "لا

يأخذ من نصوص سابقة" فحسب؛ بل يأخذ ويعطي في آن واحد؛ وقد "يمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة أو يظهرها بحلة جديدة كانت خافية؛ أو لم يكن من الممكن رؤيتها لولا التناص" (١١٢).

ولما كان هذا الفصل منعقداً لغاية محددة في البحث عن الامتداد الثقافي والنقدي في نظرية التناص وليس للحديث في النظرية نفسها؛ آثرنا الاكتفاء بهذه الإشارات التي تفرضها طبيعة المنهج العلمي ولنقرر أن آلية الإبداع ترتبط بالمنشئ ثم بالمتلقي بوساطة النص ولولا الأول لما كان الثاني.

فالتناص -بهذا الوعي- تناص إيجابي فعال يوصل بين المنشئ والمتلقي؛ لأنه ليس مجرد صدى للنصوص السابقة. ولعل نظرية التناص ـ عند بعض روادها ـ قد أصرت على عدم الإقرار بشرعية النصوص التاريخية... كدليل على المنشئ وإنما أصبحت جزءاً أصيلاً في بناء النص الجديد كما قال (رولان بارت): "إن التناص الذي يدخل فيه كل نص لا يمكن أبداً أن يعتبر أصلاً للنص"(١١٣).

وهذا يعني أن بارت يبيح السرقة من النصوص السابقة في وضح النهار دون أن يشعر بأدنى ذنب؛ فالنُصوص السابقة ملك مباح للنص الأخير وصاحبه. ولو اطردت القاعدة في هذه الإباحة لاختلط الحابل بالنابل وضاعت أصول الأشياء، وانتهى الأمر إلى الفوضى في نسبة الأفكار إلى أصحابها.

ومهما تكن خلخلة النص الجديد لبنية النُصوص السابقة لتصبح جزءاً من بنيته فإن الوحدات المعنوية لا يمكن أن تغيب عن ذلك... وإن كان التصور الجديد مغايراً للقديم. فبنية النص الأدبي المعاصر التي ثارت على بنية النص العربي القديم في بعض إيقاعاته ولغته لم تُلغ التجذر الفكري الموروث، وإن جددت فيه هو أيضاً. وهذا ما نستشفه من بعض النظريات الغربية وأصحابها كجاكبسون وهيرش(١١٤).

وفي ضوء ذلك كله أطرح مسألة الفعالية النصية إيجاباً وسلباً، قوة وضعفاً؛ وهي مرتبطة بالنظام البنائي للنص أولاً -وهو ناشئ عن منتج- ومرتبطة ثانياً بالمتلقي... والأول ثابت والثاني متحول. فلو كان النص ضَعيفاً في بنيته لما استطاع المتلقي أن يغنيه بتفسيره، وإعادة إنتاجه... وهذا العيب لا يقع على المتلقي وإنما يقع

على المنشئ... ولو كان النص ثرياً في شفراته وعلاقاته وأتيح له قارئ غير مكوّن لما استطاع أن يتبين منه شيئاً.

وهذا وحده ما تبينته نظرية التناص كما في القول التالي: "إذا كان المناص يأتي ليجاور النص فإننا في التناص كعملية نجد المتناص يأتي مندمجاً ضمن النص؛ بحيث يصعب على القارئ غير المكون أن يستطيع تبين وجود التناص أحياناً؛ إذا غاب عنه تحديد المتناص كبنية نصية مدمجة في إطار بنية نصية أخرى هي أصل"(١١٥).

وهكذا يتضح لنا أن الفعالية التي نرمي إليها ليست هي الصورة المقابلة لمصطلح التفاعل النصي أو المفاعلات كأشكال لنظرية التناص عند بعض أتباعها(١١٦)، وإنما نعني بها قوة النص أو عدمها وقدرة المتلقي أو ضعفه على التعامل مع النص بشروطه الموضوعية والذاتية والزمانية.

فقراءتي لنص ما الآن ستختلف عن قراءتي له بعد سنوات، وتبعاً للثقافة المعرفية والحساسية الذاتية والنقدية.[1]

وهذا يعني أن استلهامي للنصوص السابقة –وفق نظرية التناص- مرتبط بذلك؛ علماً أن المنشئ كان متلقياً في المرة الأولى التي أبدع فيها إنتاجه.

ولعل الإشارة السابقة إلى القارئ غير المكون تبرز الفعالية السلبية الضعيفة في الإنتاج والتلقي معاً؛ فالمتلقي يدور في إطار النصوص السابقة دون أن يأتي بجديد، ومن هنا يمكننا أن نفهم تجربة امرئ القيس الظاهرة في قوله(١١٧):

عوجا على الطلل المحيل لأننا

نبكي الديار كما بكى ابن خِذَامِ

ويمكننا أن نصف تجربتي عنترة وكعب اللتين أشرنا إليهما من قبل(١١٨)، بالتناص السلبي الضعيف ـ كما توحيه البنية النصية ـ . ونقول مثل هذا في قصيدتين لأمية بن أبي الصلت اتبع فيهما آثار عمرو بن كلثوم في معلقته، وبائية

1 - راجع الفصل الأول ـ آليات القراءة.

لعلقمة الفحل حذا فيها حذو امرئ القيس[١١٩].

فالتناص ـ من دون شك ـ يعيد النص إلى نُصوص سابقة بعد أن دخلت في بنيته، ولكنه عليه أن يعيد إنتاجها بشكل جديد "بحيث تصبح جزءاً منه، ومكوناً من مكوناته"[١٢٠]، ولكنه لا يعني أن يكررها بالصورة ذاتها، أو بأكثرها.

فالنص الذي يرتكس ليدور في نص سابق دون تغيير إنما هو نص سلبي؛ وهو مجرد تكرار إنشادي كما فعل الشاعر المقلد من قبل وفق ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني: "فإن زعمت أنك جعلته قائلاً له من حيث إنه نطق بالكلم وسمعت ألفاظها من فيه على النسق المخصوص؛ فاجعل راوي الشعر قائلاً له؛ فإنه ينطق بها ويخرجها من فيه على الهيئة والصورة التي نطق بها الشاعر"[١٢١].

أما التناص الإيجابي القوي فهو إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد؛ فهو ثمرة نصوص سابقة؛ ولكنه ليس وحيد البنية وفقير الدلالات والإشارات... وقد ربط بعض أصحاب التناص الفعالية القوية بالقارئ وأطلق عليه ميشيل ريفاتير القارئ المثالي المتمكن من "السياق الأدبي لجنس النّص. ومتى كان فاهماً لحركة الإشارات ونحوية بنائها؛ فإن تفسيره لها كله مقبول"[١٢٢].

وهذا ما نستشفه مرة أخرى من عبارة ابن سلام في امرئ القيس والشعراء الذين سبقوه: "ما قال ما لم يقولوا؛ ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها..."[١٢٣]، ومما انتهينا إليه عن ظاهرة التلقي عند عبد القاهر[١٢٤].

وهذه الفعالية عندي متجهة إلى النص ثم القارئ بينما هي في نظرية التناص منغلقة على القارئ غير المتمكن، أو القارئ المثالي... ومهما يكن أمر تلك الفعالية فهي لا تعني الأثر الذي تحدثت عنه النظرية.

ولما كانت غاية الحديث قائمة على إظهار التأثير النقدي في نظرية التناص لزمت الإشارة إلى أبرز ناقد لها في الغرب. ويعد (رولان بارت) الناقد الفرنسي المشهور فارساً للنص بلا منازع. وقد نهل من معين الثقافة العربية نقداً ولغة وأدباً... و... ولكنه اتجه بها اتجاهاً نقدياً يتفق وطبيعة منهجه وفكره وأدبه؛ فجاء على

شكل آخر مغاير للنصوص العربية. فرولان بارت كان معجباً بمقولة ابن طباطبا: "إن للكلام الواحد جسداً وروحاً"[١٢٥]. وظهر هذا الإعجاب في كتابه (لذة النص) المنشور سنة ١٩٧٣م[١٢٦].

ولو راجعنا تاريخ بارت النقدي والشخصي لتأكد لنا أن هذا الأثر لم يكن عابراً؛ فقد ركز بارت في بحثه (موت المؤلف) على مفهوم اللغة النصية؛ وقال: "اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف"؛ وصدر سنة ١٩٦٨م.

وهو مفهوم مستمد من النقد اللغوي العربي ولا سيما عند عبد القاهر الجرجاني وأصحاب مدرسة الكلام[١٢٧]. ورولان بارت - وأمثاله - من الغربيين الذين تناولوا نظرية التناص - لم يعترف بفضل العرب عليه... على معايشته لهم. ونحن نعرف أن هذا الباحث شهد تحولات كبرى، فقد كان سيميائياً ثم صار تناصياً. وحين كتب بحثه (الكتابة في درجة الصفر) سنة ١٩٧٠م أسسها على ما يعرف بمفاهيم التشريحية. وكتابه قائم على تحليل قصة لبلزاك بعنوان (ساراسين) المؤلفة من عشرين صفحة في ضوء الجمل التي بنيت عليها... وصنف تحليله اللغوي في شفرات خمس (التفسيرية، والحدث، والثقافية، والضمنية، والرمزية). وكل شفرة لها طبيعة ووظيفة، فالشفرة الرمزية - مثلاً - تقوم على المبدأ الثنائي الذي اعتمدته البنيوية من اختلافات وتناقضات وتعارضات... أما الثقافية فإنها تتناول التداعيات المعرفية التي بني عليها النص وتتسرب عن طريق اللغة.

ولهذا كله بلغ حجم كتاب (بارت) مئتي صفحة في ثلاث وتسعين فقرة... وإذا كنا لا ننكر أثر البنيوية التشريحية في تحليل (بارت) فإنه ينبغي علينا أن نشير إلى أثر أكثر أهمية قادم من الثقافة العربية. فابن قيم الجوزية سبق بارت إلى التحليل اللغوي - ولكن في إطار السياق الثقافي العربي - فوقف عند آيتين اثنتين فقط من سورة الفاتحة ﴿إياك نعبد وإياك نستعين﴾ مفسراً ومقابلاً ومعارضاً، ومفككاً... في كتابه "مدارج السالكين"... فلم ينته من تحليله لهما حتى استكمله فبلغ ثلاثة مجلدات[١٢٨].

فالمنهج الذي اتبعه بارت - وهو متطور جداً عما اتبعه ابن القيم - متأثر بمنهج ابن القيم... وما من أحد يشك في ذلك كله، لأن بارت لم يلتق بالثقافة العربية مصادفة، فالمصادفة لا تتكرر... مما يؤكد لنا أن بارت اطلع عليها يوم كان أستاذاً في جامعة الاسكندرية بمصر قبل استقراره بالكلية الفرنسية حتى وفاته سنة ١٩٨٠م.

هكذا تأكد لنا فيما عرضناه من مفهوم نظرية التناص وآلياتها أنها صاغت ما تسلمته من النظريات النقدية الغربية والثقافة العربية وفق نظرية جديدة راقية ومتكاملة تصلح لدراسة أي نص كان، وأياً كان جنسه أو انتماؤه وزمانه ومكانه... لأن النص وحده فحوى خطابها... ورسمت وظيفة نقدها على هذا الأصل، بعد ربطه بالمتلقي. فمن وظائفها "أنها أعادت النظر في ذات الكاتب، والمؤسسة والكاتب والعمل. كما أن الاهتمام بالنص ذاته تم من خلال كونه حاملاً للمعنى بحيث تتراكب جميع أجزائه لتشكيل الكل. وأخيراً أتاح هذا المفهوم الانتقال من الشفرة اللسانية إلى السيموطيقية أو الأيديولوجية بوجه عام، وذلك عن طريق رفض الانغلاق، باعتبار النص يشتغل منفتحاً على نصوص سابقة" (١٢٩).

وفي ضوء هذه الوظيفة وتلك الآلية المتكاملة تكمن فعالية نظرية التناص في دراستها للنص وتفاعلها في إطاره... ومن هنا تصبح صلة هذا الفصل بالفصلين السابقين بمنزلة الانتقال من الخاص إلى العام؛ ومن القديم إلى الحديث.

وهذا كله ينقلنا إلى كلمة أخيرة في الخاتمة.

٥-خاتمة:

لم يكن الحديث منصباً على مفهوم نظرية التناص ومناقشته أو مناقشة الآليات التي تبنتها، ولا الوقوف عند نشأتها وأطوار ارتقائها، ولا الوقوف عند آراء أصحابها واجتهاداتهم في ذلك كله... وإن اقتضى المنهج العلمي منه أن يقتبس من ذلك كله قبسة ما ويسرع إلى غيرها، بعد مناقشة وتعليل. ومن ثم لم ينشغل هذا الفصل بالتفريق بين المصطلحات الكثيرة العامة والخاصة مما أبدعته مرحلة ما بعد الحداثة فيما يتعلق بالنص؛ إذ آثرنا استعمال (التناص) لأنه أكثر انطباقاً على النظرية.

ثم إن البحث قائم على رؤية التقاطعات المشتركة بين نظرية التناص وبين الامتداد الثقافي العربي خاصة... لهذا آثرت الخطة السابقة التي أشرت إليها في البداية، وفي إطار منهج نظرية التناص القائم على المرجعية الضمنية والثقافية والتفسيرية.

إن مصطلح التناص مصطلح واحد عند الغربيين وإن طوروا مفاهيمه ودلالاته النقدية.... على حين أن النقاد العرب المعاصرين لم يتفقوا على مصطلح واحد لهذه النظرية. واختلاف النقاد العرب المحدثين ليس منشؤه أصل المصطلح عند الغرب؛ وإنما يعود ـ كما نرى ـ إلى انتماءاتهم الفكرية الثقافية؛ أو اطلاعهم عليه في هذه اللغة أو تلك، أو عدم القدرة على استيعابه... أو فهم لغته وطبيعة أدبها... ولهذا كله وجدنا عدداً من المصطلحات في النقد العربي كالنص السابق واللاحق، والمفقود والموجود، والمتخيل والغائب، والمقترح، والنص المضاد، والنص الظل والمزاح[١٣٠].

وانفتاح هذا الفصل إنما تجلى في تطبيق منهجنا في الفصل الأول؛ انفتاح القارئ على الآخر؛ ذاتياً وموضوعياً، وانفتاحه الإجرائي المتجاوب مع نظرية التناص في (النص المفتوح) الذي ثبت في ضوئها أنه نتاج لآباء حقيقيين ولم يزوروه لمجرد أنهم ضيوف على نصه الذي أعاد إنتاجه؛ في الوقت الذي أكد جملة من النقاط الأخرى.

ـ إن الخطاب النقدي العربي كان ـ وما يزال ـ فردياً وقائماً على الرؤية النقدية والفكرية الجزئية، إذا استثنينا بعض المحاولات في القديم والحديث كتجربة الجرجاني في (دلائل الإعجاز) وحازم القرطاجني في (منهاج البلغاء) من القدماء وعبد الله الغذّامي في (الخطيئة والتكفير) وسعيد يقطين في (انفتاح النص الروائي) ومحمد مفتاح في (تحليل الخطاب الشعري) من المعاصرين.

وربما عثرنا على ناقد هنا أو هناك يصرّ على إلغاء الآخر ليثبت أنه الأمثل والأوحد؛ مما يجعله يقلل من شأن عمل الآخرين. بل أزعم أنه خطاب أخذ يشيع في بنية التفكير العربي المعاصر.

ومن ثم فنحن بحاجة إلى حوار إيجابي مستمر يفيد فيه كلٌّ باحث من الآخر، وبصورة تكاملية... ليأتيه النور من جميع النوافذ المفتوحة؛ ومن ثم يبقى هو المتفاعل

معه؛ ليهيئه بشكل جديد، حين يستوعب كل ما يفد إليه.

وما كان هذا الفصل ليرى النور لولا الإفادة من كتابات الآخرين غرباً وشرقاً، مقارباً ومعارضاً، آخذاً ومعطياً في آن معاً. وأحسب أن المغاربة العرب سبقوا إلى الحديث عن نظرية التناص من المشارقة(١٣١).

- إن نظرية التناص قدمت لنا إشارات مهمة لإسهامات الامتداد الثقافي العربي، وعززت في أبنائه التمسك بتراثه ولا سيما النقدي منه. فقد أماطت اللثام عما قدّمه للحضارة الإنسانية وإن لم تعترف اعترافاً صريحاً بذلك؛ لأن مبدأها الأول (موقف المؤلف) الحقيقي؛ والعبرة تكمن في النص ودلالته وإشاراته... متجاهلة أحد أشكالها (التناص المعكوس) الذي أشار إليه عبد الملك مرتاض وربما أصاب في ذلك(١٣٢)... فما من حضارة أو ثقافة تصنع تقدمها وهي تعيش في عزلة عن غيرها.

هكذا نكون قد أتينا على نهاية فصل التناص، وهو نهاية الكتاب -مثبتين أننا أفدنا مما انتهى إلينا من كتابات التناصيين الغربيين والعرب؛ ومنها على سبيل المثال (من العمل إلى النص – ونظرية النص لرولان بارت) وبقية المقالات المترجمة في كتاب د. محمد خير بقاعي (دراسات في النص والتناصية) و(السيمياء والتأويل لروبرت شولز). و(الخطيئة والتكفير للدكتور عبد الله الغذامي) و(تحليل الخطاب الشعري لمحمد مفتاح) و (انفتاح النص الروائي لسعيد يقطين) و(قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني للدكتور محمد عبد المطلب) والمقالات الواردة في الموقف الأدبي (عدد ٣٣٠) ومجلة (الآداب ـ العدد ١- ٢). وأعتقد أن (رشيد بن حدو المغربي يعد في طليعة من نبه على نظرية التناص إن لم يكن سابقاً في هذا الاتجاه... وكذلك كان جمال شحيد في سورية.

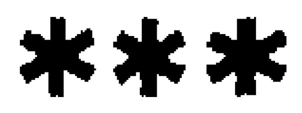
ـ إن عملية المثاقفة تجعل الأفكار والرؤى المنهجية ملكاً للإنسانية قاطبة. فالذاكرة الفردية والجماعية تختزن في ذاتها الأصول والفروع التي انتهت إليها... وهذا ما تبنته نظرية التناص... وأسسته من قبل حركة التدوين عند العرب ومن ثم الإفادة من الإرث الفكري اليوناني.

ولعل من أهم ما تثبته نظرية التناص عند الغربيين أنها قربت حدود المصطلح بينهم حتى تماثل في كثير من الأحيان وإن لم يتطابق لدى عدد قليل منهم؛ وكذلك هي آلياته... أما أمر التناصية لدينا فهو غاية في الدهشة.. لأسباب كثيرة ترجع إلى الاستيراد العشوائي للمصطلح وفهمه فهماً متغايراً من قبل المترجمين العرب، وكذلك هي آلياته... فتعدد المصطلح وتعددت ترجمات ما يتصل به بشكل مغاير... ومن ينظر إلى ترجمة محمد خير البقاعي (دراسات في النص والتناصية) وإلى ما ورد عند غيره من المغاربة والمصريين ـ بل السوريين أيضاً ممن عني بهذه النظرية ـ يلحظ بجلاء التفاوت في فهم المصطلح وتعدد تسمياته وتسمية آلياته...

فهناك ظاهرة فوضى في المصطلح لعدم وجود الاتفاق على منهج شمولي بين أبناء العربية... فضلاً عن إتقان اللغة الأجنبية والعربية وإجراء التوافق في الترجمة... فالمؤسسات العلمية ما زالت غائبة، ولذلك كان الاجتهاد الفردي سبباً في بلبلة المصطلح... فمنهج التناصية القائم على المثاقفة كان يفرض علينا أن نكون أحسن حالاً مما نحن عليه... ولعل ما يجري في بعض المؤسسات العربية يستطيع أن ينقلنا من الحالة الفردية إلى الحالة المؤسساتية والجماعية، فالتفجر العلمي والمصطلحي والتقني لا يترك مجالاً لنا للتفكير... ولا سيما أن المصطلحات اليوم تزيد على (٥٠٠٠٠٠) مصطلح في العلوم وحدها...

ومن ثم فإننا متيقنون أن نظرية التناص ـ بوصفها منهجاً نقدياً حديثاً ـ تؤصل فيه للإفادة من أي ثقافة، وتجعلنا نطمئن إلى أنها استلهمت كثيراً مما ناقشه النقد العربي القديم، وإن لم يعترف أربابها الغربيون بصنيع أجدادنا؛ بيد أن هذا الفصل أصَّل لكثير من الآراء والآليات الممتدة فيها؛ مما جعلنا نذهب ـ ووفق تعريفها لديهم ـ أنها صك جديدة لعملة قديمة وإن اختلفت وجوهها...

فإن كنت أحسنت إيضاح هذا؛ فإنه منَّة من الله؛ وإلا فالعجز مني؛ والله من وراء القصد



حواشي الفصل الثالث

(١) انظر برج بابل ص ٧٤.

(٢) انظر غياب النظرية العربية ص ١٧٦ وتحليل الخطاب الأدبي ص ٧ .

(٣) انظر الكتابة ام حوار النصوص: ص ١٦.

(٤) التناصية (مارك انجينو) ص ٥٨.

(٥) انظر برج بابل: ص ١٦.

(٦) طروس الأدب على الأدب (جيرار جينيت) ص ١٣٣ وانظر ما بعدها، ومقال مرتاض (الكتابة ام حوار النصوص)١٤ وما بعدها .

(٧) انظر التناصية (مارك أنجينو) ص ٥٣- ٧٨.

(٨) انظر التناصية (ليون سُمفل) ص ٨٩- ١١٦، وانظر السيمياء والتأويل ٢٣- ٢٥ والخطيئة والتكفير: ص ٦٤.

(٩) انظر (نظريّة النص لرولان بارت) ص ٤٨ والتناصية (انجينو) ص ٥٩ و ٦١، و (ليون سُمفل) ص ٩١- ٩٣ وانفتاح النص الروائي: ص ٩٣ والخطيئة والتكفير ٣٢١- ٣٢٢.

(١٠) انظر الخطيئة والتكفير ص ٦٤ وما بعدها، والتناصية (انجينو) ٦٦ و (سُمفل) ٩٠ و ١٠٤ وما بعدهما وتحليل الخطاب الأدبي ٢٠- ٢١- و١٢٩.

(١١) الخطيئة والتكفير: ص ٤٩، وانظر في معرفة النص: ص ١٢ وما بعدها، وص ١٨ وما بعدها.

(١٢) من العمل إلى النّص (رولان بارت) ص ١٥.

(١٣) الخطيئة والتكفير: ص ٥١.

(١٤) المرجع السابق ص ٥٢.

(١٥) المرجع السابق ص ٥٦ وانظر فيه (ص ٣٢١) وتأمل نظرية النص لرولان بارت: ص ٤٨.

(١٦) راجع الحاشية السابقة.

(١٧) انظر الخطيئة والتكفير: ص ٥٣ و ١١٧ و ١٢١- ١٢٢ و ٣١٧ ثم انظر طويلاً في (دلائل الإعجاز ٨١- ٨٩ و ١٠٦) و (منهاج البلغاء وسراج الأدباء ١٢٤) علماً أن الغذّامي أهمل أو تجاهل مفهوم الأثر عند ابن طباطبا في كتابه (عيار الشعر ٢٩) وهو سابق فيه لعبد القاهر بقرن من الزمان، ويزيد.

(١٨) الجامع الصغير من حديث البشير النذير ٣٣١/١- حديث رقم ٣٤٥٨.

(١٩) انظر قضايا الشعرية (رومان جاكبسون) ص٣٣، والسيمياء والتأويل (شولز) ٤٦- ٤٨ و ٥٢ و ٧٤ و ٨٨ والخطيئة والتكفير ١٥، وراجع الحاشية (١٧) مما تقدم، وحاشية (١٢٩) مما يأتي؛ وانظر (في معرفة النص) ١١ و ٢٩٠- ٢٩١.

(٢٠) انظر الخطيئة والتكفير: ص ٥٧ و ٣٢٢ ولو تأملنا ما ورد عند عبد القاهر لاتضح لنا أنه سبق (دي مان) ؛ انظر دلائل الإعجاز ٣٠٥ و ٣٧٤- ٣٧٨.

(٢١) نظرية النص ٤٧ وانظر فيه ٣٢، ومن العمل إلى النص (رولان بارت) ١٤.

(٢٢) انظر من العمل إلى النص ١٨ والسيمياء والتأويل (شولز) ٣٦.

(٢٣) نظرية النص ٢٣ وراجع فيه: ص ٢٣ و ٣٧ وانظر التناصية (أنجينو) ٥٩- ٦٠ وانفتاح النص الروائي ٢٣ وقضايا الحداثة ١٤٧ والخطيئة والتكفير ٣٢٢ وفي معرفة النص ١١٨ وما بعدها.

(٢٤) لسان العرب (مادة- نص) وانظر البيان والتبيين ١/٢٢٢ وعيار الشعر ٢٣ و ٢٩ و ٥٥ ودلائل الإعجاز ٣٥٩ و ٣٦٢ و ٣٦٦ و ٣٧١.

(٢٥) انظر التناصية (أنجينو) ٦٥ و٧٢- ٧٤ و (سُمْغل) ٩٠ و ٩٤ وانفتاح النص الروائي ٩٣- ٩٥ وقضايا الحداثة ١٣٧.

(٢٦) انظر التناصية (سُمغل) ٩١.

(٢٧) التناصية (أنجينو) ٦٠ ومثل ذلك في (انفتاح النص الروائي ٩٢) .

(٢٨) التناصية (أنجينو) ٦٩.

(٢٩) ظروس الأدب على الأدب (جيرار جينيت) ١٢٦.

(٣٠) نظرية النص (بارت) ٣٨ و ٤٤ وانظر الخطيئة والتكفير ٣٢١- ٣٢٢ ومتاهة النص (جلال الخياط) ٥٤ والأدب العام المقارن ٢٧.

(٣١) نظرية النّص ٣٨ وانظر الخطيئة والتكفير ٦٢ وما بعدها و ٣٢٠ وما بعدها.

(٣٢) الخطيئة والتكفير ٥٧ وانظر من العمل إلى النص (بارت) ٣٠ وانفتاح النص الروائي ٩٤- ٩٦.

(٣٣) تحليل الخطاب الشعري/ استراتيجية التناص ١٢١ وانظر متاهة النص ٥١.

(٣٤) تحليل الخطاب الشعري ١٣١ ومتاهة التناص ٥١.

(٣٥) انظر على الترتيب الوارد للنصوص في (نظرية النص ٤٨ و ٥٠ و ٤٨) وراجع فيه ٤٦ وفي (من العمل إلى النص ١٧ و ١٩) وانظر انفتاح النص الروائي ٩٥- ٩٦ والخطيئة والتكفير ٥٧ و ٧٥ و ٣٢٢.

(٣٦) نظرية النص ٣٩ وانظر فيه ٤٤ و ٤٥ وراجع الحاشية ١٩ و ١٢٩ من هذا الفصل، والسيمياء والتأويل ٧٩ و ٨٩.

(٣٧) انظر كتاب رولان بارت (موت المؤلف) .

(٣٨) نظرية النص (رولان بارت ٤٥) وانظر قضايا الحداثة ١٤٠- ١٤٣.

(٣٩) السيمياء والتأويل (روبرت شولز) ٨٩ وانفتاح النص الروائي ٩٤ على توالي الأقوال المقبوسة.

(٤٠) نظرية النص ٣٨ وانظر فيه ٢٦.

(٤١) الخطيئة والتكفير ١٣ و ٣٢٢ وانظر فيه ٣٢٣- ٣٢٤.

(٤٢) ديوان امرئ القيس ٢٤٨ . أذود: أدفع. القوافي: القصائد. عَنّيْته: أتعبته. وانظر ما ذكره ابن رشيق عن هذه الأبيات (العمدة ١/ ٢٠٠) ، وراجع ما أورده بدران في (النص والنص المضاد والنص الظل ٤٤) .

(٤٣) طبقات فحول الشعراء ١/٥٥ وفيه كلام دقيق من صميم التناص... وانظر حاشية ١٢٣ من هذا الفصل.

(٤٤) شرح ديوان كعب بن زهير ١٥٤ وبيته هذا يُنْسَب خطأ إلى ابيه، مع شيء يسير من التحريف؛ وهو ليس في ديوان زهير... وكنا نعرف ذلك سابقاً، ثم وقعنا عليه مكتوباً عند الغذّامي (الخطيئة والتكفير ١٤٣ و ٣١٨) فاقتضت الإشارة إليه للأمانة...

(٤٥) نظرية النص (رولان بارت) ٣٨، وانظر الخطيئة والتكفير ١٤.

(٤٦) انظر الخطيئة والتكفير ٦٤ وفي معرفة النص ٢٨٦.

(٤٧) انظر الكتابة أم حوار النصوص ١٧ وراجع باب (السرقات) في كتاب العمدة ٢/ ٢٨٠ على سبيل المثال...

(٤٨) انظر على التوالي في (الكتابة أم حوار النصوص ١٤ و ١٥) .

(٤٩) انظر المرجع السابق ١٩ والخطيئة والتكفير ٣٢٠.

(٥٠) الأصمعيات ١٥٧ . مقسم: أي حسن جميل. تعطو: تتناول. السَّلَم: نوع من شجر البادية يعظم ويكبر وله شوك.

(٥١) ديوان شعر الحادرة ٤٥. تصدفت: اعرضت. استبتك: غلبتك على عقلك. صلت: اي أملس أجرد. الأتلع: الطويل العنق من كل شيء.

(٥٢) ديوان الأعشى الكبير ٢٥١ . والمحلق: اسم الرجل الذي مدحه الأعشى.

(٥٣) ديوان الحطيئة ٨١.

(٥٤) دلائل الإعجاز ٨١- ٨٢.

(٥٥) نظرية النص ٤٦.

(٥٦) انظر قضايا الحداثة ١٦٣ وما بعدها.

(٥٧) انظر المرجع السابق ٥٨ و ٦٢ وما بعدها.

(٥٨) انظر المرجع السابق ٧ و ١٥ و ٤٣ و ٥٩.

(٥٩) دلائل الإعجاز ٣٧٤- ٣٧٥ وانظر فيه ٣٤ و ٣٦ و ٣٨ و ٤٣ و ٤٩- ٥٦ و ٨١ و ٣٠٧ و ٣٥٩ و ٣٦٢ و ٣٧٠... وهناك صفحات كثيرة يعثر فيها المرء على آراء وآليات تنتمي إلى نظرية التناص الحديثة.

ثم راجع في ضوئها الحاشية (٤ و ١٤ و ٥٥) من هذا الفصل، ووازن بينها كلها وما ورد في الرسالة الشافية لعبد القاهر الجرجاني ١٣٣ وما جاء في نظرية التناص الغربية من مفاهيم وآليات واشكال... وانظر كذلك في (طبقات فحول الشعراء ١/ ٥ و ٨ و ٤٦ و ٤٩- ٥٠) .

وراجع الحاشية ٦٨ من هذا الفصل.

(٦٠) التناصية (انجينو) ٧٧ وانظر قضايا الحداثة ٢٣ وما بعدها و ١٥٩ وما بعدها.

(٦١) راجع مصادر الحاشية (٥٩) فهي نفسها.

(٦٢) عيار الشعر ٢٧ وراجع فيه ٢٧- ٣٠ و ٥٩ وما بعدها

(٦٣) عيار الشعر ٥٨.

(٦٤) عيار الشعر ٩٠.

(٦٥) انظر بيان إعجاز القرآن ٦٢- ٦٣.

(٦٦) قضايا الحداثة ٣٨.

(٦٧) انظر إعجاز القرآن على هامش الاتقان ١٢/٢- ٥٠.

(٦٨) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ١١٩.

(٦٩) المصدر السابق ٢١٥ وانظر فيه ٢١٦ وما بعدها.

(٧٠) الكتابة أم حوار النصوص ١٨ وانظر انفتاح النص الروائي ٩٤- ٩٥ وكتابنا (إبداع ونقد: المدخل)

(٧١) الخطيئة والتكفير ١٢ وانظر دلائل الإعجاز ٣٦٢- ٣٦٣، وراجع الحواشي ١٣- ١٥ من الفصل الأول والحواشي ٩٦- ٩٩ من الفصل الثاني

(٧٢) العمدة ٩١/١ وديوان عنترة ١٨٢ وراجع الحواشي ١٣- ١٥ من الفصل الأول.

(٧٣) البيان والتبيين ١٢/٢. أُصادي: أُخاتل وأُخادع. نُزَّعا: غريبة. أُكالئها: أُراقبها. أُعرِّس: أَنزل بها سَحَراً؛ اي أُعالجها إلى وقت السَّحَر، ويعني بها القوافي... أَهَبْتُ: دعوت.

الأبدات: المتوحشات؛ وأراد القوافي الشاردة التي لا يستطيع عليها أحد. أَمَلْتُه: سلكته. المَهْيَع: الواسع المنبسط.

تُروى عليَّ: اي تروى عني. الحريد: الكامل. وراجع الحواشي ٩٦- ٩٩ من الفصل الثاني.

(٧٤) انظر الكتابة أم حوار النصوص ١٤ حاشية ٤.

(٧٥) انظر منهاج البلغاء ٢١٣- ٢١٦.

(٧٦) طبقات فحول الشعراء ٢٣/١- ٢٤ وانظر فيه ٢٦ و ٤٩- ٥٠.

(٧٧) انظر انفتاح النص الروائي ٩٤- ٩٥ والقارئ سلطة أم تسلط ٢٤- ٢٥ ووازن ذلك أيضاً بما أورده ابن طباطبا في (عيار الشعر ١٤٦).

(٧٨) انظر مثلاً: التناصية (ليون سُمفل) ١٠٦ وطروس الأدب على الأدب (جيرار جينيت) ١٢٨ والأدب العام المقارن ٢٨ وانفتاح النص الروائي ٩٣ و ١٠٠ ومتاهة النص ٥١ والنص والنص المضاد ٤٤.

(٧٩) منهاج البلغاء ٢١٤.

(٨٠) البيان والتبيين ١٣/٢.

(٨١) البيان والتبيين ١٤/٢.

(٨٢) البيان والتبيين ٩/٢.

(٨٣) البيان والتبيين ١٣/٢ والعمدة ٢٠١/١ وراجع حاشية ٦٩ من هذا الفصل.

(٨٤) شروح سقط الزند ٣/١ وانظر النص والنص المضاد ٤٧.

(٨٥) الحيوان ١٣١/٣ وانظر ردّ الجرجاني عليه وعلى أهل الاعتزال في (دلائل الإعجاز ٤٤ وما بعدها و ٤٩ و ٥٧- ٦٥ و ٣٦٥ وانظر كتابنا قصيدة الرثاء ٧٥- ٧٦.

(٨٦) مقدمة ابن خلدون ٥٧٢ و ٥٧٤ وانظر فيه الفصول التي تحدث بها عن الشعر وصناعته ٤٥- ٤٩ على التتابع؛ وانظر العمدة (١٩٦/١ باب في آداب الشاعر) و (٢٠٤/١ باب عمل الشعر وشحذ القريحة) وتأمل في عيار الشعر (١٩- ٢٠ صناعة الشعر) وبيان إعجاز القرآن ٣٦؛ وراجع دلائل الإعجاز ٣٥٩- ٣٦٠ و ٣٦٢- ٣٦٣ وطبقات فحول الشعراء ٥/١ وما بعدها... إذ كان الرائد فيهم.

(٨٧) انظر الكتابة أم حوار النصوص ١٧ وقارن بين ما ورد لدى نظرية التناص عند عدد من الغربيين في هذا المجال وبين ما ذكره حازم القرطاجني في منهاج البلغاء ١٩٩.

(٨٨) انظر طروس الأدب على الأدب (جيرار جينيت ١٢٦) وانفتاح النص الروائي ٩٥- ٩٩ ومتاهة النص ٥٤.

(٨٩) الكتابة أم حوار النصوص ٥٤ وانظر الخطيئة والتكفير ٣٢٠ والأدب العام المقارن ٢٧- ٢٨ و ١٠٦.

(٩٠) التناصية (انجينو) ٦٩ وانظر تحليل الخطاب الأدبي ١٢٤.

(٩١) انظر قضايا الحداثة ١٥٣.

(٩٢) الكتابة أم حوار النصوص ١٧ وانظر الخطيئة والتكفير ٣١٧.

(٩٣) انظر التناصية (ليون سُمفل) ١٠٦- ١٠٧ وقضايا الحداثة ١٣ و ١٥٤- ١٥٩.

(٩٤) انظر انفتاح النص الروائي ٩٧ ودراسات في النص والتناصية ١٣٩ حاشية ١٢ والكتابة أم حوار النصوص ١٦- ١٧ وراجع ما ورد -مثلاً- في العمدة ٢٦٣/١- ٢٦٤ و ٣٠٤- ٣٠٧ و ٣٥/٢ و ١٠٠- ١٠٤.

(٩٥) انظر دلائل الإعجاز ٢٩٢- ٢٩٣ و ٣٠٥ و ٣٠٨ و ٣٥٤ وراجع حاشية ٥٩ و ٦١ من هذا الفصل، وانظر أيضاً في (بيان إعجاز القرآن ٦٢- ٦٥) .

(٩٦) طبقات فحول الشعراء ٥٦/١ حاشية ٥، وانظر ديوان النابغة الذبياني ٧٤ (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم) .

(٩٧) انظر طبقات فحول الشعراء ٧٥/١- ٥٨ وديوان النابغة ٨٤ (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم) و ٢٢٢ (تحقيق شكري فيصل) .

(٩٨) طبقات فحول الشعراء ٥٨/١ وروي في (شعر الزبرقان بن بدر ٥٢) مطابقاً لرواية ديوان النابغة.

(٩٩) عُني العرب ببحث السرقات الشعرية، وصنفوا أشكالها، ووضعوا لها مصطلحاتها؛ وذكروها منذ وقت مبكر وفق ظاهرة التضمين عند ابن سلام كما ورد في الحواشي السابقة، ووفق غيرها... وليس المجال يسمح بتفصيل هذا كله، ولكن انظر –مثلاً– عيار الشعر ٩١ والعمدة ٢/٢٨٠– ٢٩٤.

(١٠٠) انظر في الأدب الجاهلي ٢٠٧.

(١٠١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ١٨٣ وما بعدها و ٢١٤ وخصّص قسماً لسرقات المتنبي وأطنب فيه ٢١٦ وما بعدها.

(١٠٢) الأغاني ٢١/٢٥.

(١٠٣) ديوان امرئ القيس ١٠٧.

(١٠٤) انظر شرح ديوان الحماسة –التبريزي– ٢/١٤٦ والمستطرف ١/٦١.

(١٠٥) النص الغائب ٥٣.

(١٠٦) انظر الخطيئة والتكفير ٦٢– ٦٣ وانفتاح النص الروائي ١٢٣– ١٢٦.

(١٠٧) انفتاح النص الروائي ١٤ وانظر فيه ٩٥.

(١٠٨) انفتاح النص الروائي ١٠٦ وانظر قضايا الحداثة ١٥.

(١٠٩) الأغاني ١٦/٣٧٩.

(١١٠) انظر مثلاً: منهاج البلغاء ٣٣٦ والرثاء في الجاهلية والإسلام ٢٣ وما بعدها.

(١١١) انفتاح النص الروائي ١٠٨.

(١١٢) ما بعد البنيوية ٩٣ وانظر النص والنص المضاد ٤٤– ٤٥.

(١١٣) عن متاهة النص ٥٤.

(١١٤) انظر على التتابع في الكلام المقبوس الذي أثبتناه (انفتاح النص الروائي ١٠٤) والسيمياء والتأويل ٢٩– ٣٢.

(١١٥) انفتاح النص الروائي ١١٥.

(١١٦) انظر انفتاح النص الروائي ٩١– ٩٣ و ٩٨– ١٠٠ و ١٢٣ والسيمياء والتأويل ١٧– ١٨ و ٢١ و ٣٢– ٣٣ وراجع الحاشية ١٠٦ من هذا الفصل.

(١١٧) ديوان امرئ القيس ١١٤ وانظر النمط الابتكاري الإيجابي ٨، ثم راجع ما أورده ابن سلام في هذا المقام (طبقات فحول الشعراء ١/٥٧– ٥٨) .

(١١٨) راجع حاشية (٤٤ و ٧٢) من هذا الفصل.

(١١٩) انظر على التتابع في الكلام المقبوس الذي أثبتناه (ديوان أمية بن أبي الصلت ٥٠٣ و ٥١٠– ديوان عمرو بن كلثوم ٧٥ وما بعدها– ديوان علقمة الفحل ٧٩– ديوان امرئ القيس ٤١ وما بعدها) وراجع ما قيل في كتاب (في الأدب الجاهلي ٢٠٧– ٢٠٨) وانظر الرسالة الشافية للجرجاني ٩٢.

(١٢٠) انفتاح النص الروائي ٩٢.

(١٢١) دلائل الإعجاز ٣٦٢- ٣٦٣ وانظر بيان إعجاز القرآن للخطابي ٦٢- ٦٣.

(١٢٢) الخطيئة والتكفير ٨٠ وانظر ما قاله (نيوهيفن) عن القارئ المثالي في (السيمياء والتأويل ٣٤ وما بعدها) .

(١٢٣) راجع الحاشية ٤٣ من هذا الفصل.

(١٢٤) انظر الحواشي ٥٩- ٦٥ من هذا الفصل.

(١٢٥) عيار الشعر ١٤٣ وراجع الحاشية ١٧ من هذا الفصل.

(١٢٦) انظر الخطيئة والتكفير ٦٨.

(١٢٧) الخطيئة والتكفير ٧١ وتأمل حديثه عن بارت ٦٤- ٧٤ ووازنه بحديثنا فيما ورد لدينا بالحواشي (٥٩ و ٦١- ٦٥ و ٦٧) .

(١٢٨) انظر الخطيئة والتكفير ٦٨.

(١٢٩) انفتاح النص الروائي ٩٣ وانظر السيمياء والتأويل ٢٦ والخطيئة والتكفير ١٤ وراجع الحواشي (١٩ و ٢٠ و ٣٦) من هذا الفصل.

(١٣٠) انظر مثلاً: انفتاح النص الروائي ٩٣- ٩٧ والنص والنص المضاد ٤٤.

(١٣١) ليس هناك من شك في أننا أفدنا من كتاب (الخطيئة والتكفير) ولكننا لم نكن لنقبل كل ما قاله فناقشناه في جملة غير قليلة من آرائه؛ ورجعنا إلى مظان لم يرجع إليها؛ فضلاً عن أن الغاية التي نرمي إليها ليست غايته... فغايتنا قد تكون مشابهة لما ورد عند محمد عبد المطلب في كتابه (قضايا الحداثة) وإن اختلف المنهج والمادة...

(١٣٢) انظر الكتابة أم حوار النصوص ١٩.



المراجع والمصادر

(١) الأدب العام المقارن، دانييل وهنري باجو، ترجمة د. غسان السيد، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧م.

(٢) الأصمعيات، الأصمعي، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م.

(٣) إعجاز القرآن للباقلاني (على هامش الإتقان في علوم القرآن للسيوطي) ، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ١٩٧٣م.

(٤) الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، (١- ١٦ مصور عن طبعة دار الكتب و١٧- ٢٤ مصور عن الهيئة المصرية العامة) ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، بلا تاريخ.

(٥) انفتاح النص الروائي/ النص، السياق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، بلا تاريخ.

(٦) برج بابل، غالي شكري، دار الريس، لندن، ١٩٨٩م.

(٧) بيان إعجاز القرآن لأبي سليمان الخطابي، ضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) ، تحقيق محمد خلف الله أحمد ودكتور محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط ٣- ١٩٧٦م.

(٨) البيان والتبيين للجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ط٤، بلا تاريخ.

(٩) تحليل الخطاب الأدبي (على ضوء المناهج النقدية الحداثية ـ دراسة في نقد النقد) ـ محمد عزام ـ اتحاد اكتاب العرب ـ دمشق ـ ٢٠٠٣م

(١٠) تحليل الخطاب الشعري/ استراتيجية التناص، محمد مفتاح، بيروت، ١٩٨٥م.

(١١) التناصية، ليون سُمفل، ضمن (دراسات في النص والتناصية) ترجمة د. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨م.

(١٢) التناصية، مارك انجينو، (انظر رقم ١١) .

(١٣) الجامع الصغير من حديث البشير النذير، جمعه الإمام السيوطي، حققه محمد محيي الدين عبد الحميد، دار خدمات القرآن، بلا تاريخ.

(١٤) الحيوان للجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط٣- ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٩ وتحليل الخطاب الأدبي ١٢١ - ١٢٤.

(١٥) خطاب ما بعد البنيوية في النقد المغربي الحديث — د. محمد مريني — مجلة عالم الفكر —الكويت — العدد ٤- مجلد ٢٥- ٢٠٠٧م.

(١٦) الخطيئة والتكفير، د. عبد الله محمد الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ١٩٨٥م.

(١٧) دراسات في النص والتناصية، د. محمد خير البقاعي، (انظر رقم ١١) .

(١٨) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قراه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي

بالقاهرة، ١٩٨٤م.

(١٩) ديوان الأعشى الكبير، قدم له وشرحه د. محمد أحمد قاسم، المكتب الإسلامي، دمشق/ بيروت- ١٤١٥هـ/١٩٩٤م.

(٢٠) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٨٤م.

(٢١) ديوان أمية بن أبي الصلت، صنعة د. عبد الحفيظ السطلي، المطبعة التعاونية، دمشق، ط٢، ١٩٧٧م.

(٢٢) ديوان الحطيئة، تحقيق د. نعمان محمد طه، مكتبة الخانجي القاهرة، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.

(٢٣) ديوان شعر الحادرة، حققه د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ١٣٩٣هـ/ ١٩٧٣هـ

(٢٤) ديوان علقمة الفحل، حققه لطفي الصقال ودرية الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م.

(٢٥) ديوان عمرو بن كلثوم، صنعة د. علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م.

(٢٦) ديوان عنترة، تحقيق ودراسة، محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، دمشق، بيروت ١٣٩٠هـ/ ١٩٧٠م.

(٢٧) ديوان النابغة الذبياني، (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٨٥م) و (تحقيق د. شكري فيصل، دار الفكر، دمشق، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م) .

(٢٨) الرثاء في الجاهلية والإسلام، د. حسين جمعة، دار معد للنشر، دمشق، ١٩٩١م.

(٢٩) الرسالة الشافية لعبد القاهر الجرجاني، ضمن (ثلاث رسائل راجع رقم ٧) .

(٣٠) السيمياء والتأويل، رويرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

(٣١) شرح ديوان الحماسة، للخطيب التبريزي، عالم الكتب بيروت، بلا تاريخ.

(٣٢) شرح ديوان كعب بن زهير، نشر الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م.

(٣٣) شروح سقط الزند، تحقيق مصطفى السقا ورفاقه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.

(٣٤) شعر الزبرقان بن بدر، دراسة وتحقيق د. سعود محمود عبد الجابر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

(٣٥) طبقات فحول الشعراء لابن سلام، قراه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٤م.

(٣٦) طروس الأدب على الأدب، جيرار جينيت، ضمن (دراسة في النص، راجع رقم ١١) .

(٣٧) العمدة لابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، - الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢م.

(٣٨) عيار الشعر لابن طباطبا، تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الاسكندرية، مصر، ١٩٨٠م.

(٣٩) غياب النظرية العربية، عبد العزيز قاسم، مائدة مستديرة في الحياة الثقافية، تونس، العدد ٣٤-١٩٨٤م.

(٤٠) في الأدب الجاهلي، د. طه حسين، دار المعارف بمصر، ط١٠، ١٩٦٩م.

(٤١) في معرفة النص، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م.

(٤٢) القارئ سلطة أم تسلط، د. الطاهر الهمامي، ضمن مجلة (الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد ٣٣٠، ١٩٩٨م) .

(٤٣) قصيدة الرثاء، جذور وأطوار، د. حسين جمعة، دار النمير للطباعة ودار معد للنشر دمشق ط١، ١٩٩٨م.

(٤٤) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب، الشركة العربية المصرية للنشر ومكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٥م.

(٤٥) قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨م.

(٤٦) الكتابة أم حوار النصوص، د. عبد الملك مرتاض، ضمن الموقف الأدبي (انظر رقم ٤٠) .

(٤٧) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت.

(٤٨) ما بعد البنيوية، د. شكري الماضي، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، عدد ٣٥٣، ١٩٩٣م.

(٤٩) متاهة التناص، جلال الخياط، مجلة الآداب، عدد ١ + ٢- ١٩٩٨م.

(٥٠) المستطرف في كل فن مستظرف، الأبشيهي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، بلا تاريخ.

(٥١) مقدمة ابن خلدون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٤، بلا تاريخ.

(٥٢) من العمل إلى النص، رولان بارت، ضمن (دراسات في النص، انظر رقم ١١) .

(٥٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ١٩٨١م.

(٥٤) موت المؤلف، رولان بارت، ترجمة د. منذر عياشي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد ٢٤١ + ٢٤٢- ١٩٩١م.

(٥٥) النص الغائب، إبراهيم رماني، مجلة الوحدة العربية، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، ١٩٨٨م.

(٥٦) النص والنص المضاد والنص الظل، محمد أبو الفضل بدران، ضمن مجلة الآداب، راجع رقم ٤٩.

(٥٧) نظرية النص، رولان بارت، ضمن (دراسات في النص، راجع رقم ١١) .

(٥٨) الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة دار القلم -بيروت- لبنان- د/ تا.

(((السيرة الذاتية والعلمية للأستاذ الدكتور حسين جمعة)))

الاسم والشهرة: حسين جمعة

اسم الوالد: علي، اسم الوالدة: فطّوم

مكان الولادة: يبرود، تاريخها : ٤/ ٩ / ١٩٤٩م

٢ ـ الصفة الجامعية والشهادات العلمية :

- دكتوراة في الآداب ـ جامعة دمشق.

١- أستاذ الأدب القديم ـ قسم اللغة العربية ـ جامعة دمشق ـ منذ عام ١٩٨٣ وما يزال.

٢- أستاذ معار إلى جامعة قطر ـ قسم اللغة العربية ـ كليّة الإنسانيات (١٩٩٢ ـ ١٩٩٧) قام بتدريس الأدب القديم والنقد العربي القديم ـ وكتب التراث.

٣ - أستاذ الدراسات العليا ـ الدبلوم الأدبي واللغوي ـ جامعة دمشق منذ ١٩٩٧ ـ وما يزال.

٤ - الإشراف على رسائل الماجستير والدكتوراة، والمشاركة في مناقشتها في جامعة دمشق والقطر....

٣ ـ المهمّات الإدارية والعلمية والثقافية

١- مدير ثانوية : ثانوية خير الدين الزركلي ــ مديرية التربية في دمشق ــ وزارة التربية (١٩٧٧/١/١- ١٩٨٤/١٠/٨م).

٢- مقرر جمعية البحوث والدراسات ـ اتحاد الكتاب العرب ـ منذ عام ٢٠٠١ حتى غاية ٢٠٠٤.

٣- نائب رئيس تحرير مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية (٢٠٠٣/٣/٢٠ – ٢٠٠٣/١١/٣) بالمذكرة الإدارية للسيد رئيس الجامعة رقم (٢٠٤/ و) تاريخ (٢٠٠٣/٣/١٩ م) والمبلغة إلى كلية الآداب برقم (١١٣٣ / و) في (٢٠٠٣/٣/٢٠ م).

٤- رئيس تحرير مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية منذ (٢٠٠٣/١١/٤ م) بالمذكرة الإدارية للسيد رئيس الجامعة رقم (٩٦٥ / و) تاريخ (٢٠٠٣/١١/٣ م) والمبلغة لكلية الآداب برقم (٥٠٦٢/و) تاريخ (٢٠٠٣/١١/٤ م) حتى (٢٠٠٩/١٢/٢٨م).

٥- رئيس فرع دمشق لاتحاد الكتاب العرب ـ بالقرار رقم (٩٩٤) تاريخ (٢٠٠٣/٨/٢٣م) ـ الصادر عن السيد الدكتور رئيس اتحاد الكتاب العرب حتى تسلمه مهام رئاسة الاتحاد في ٢٠٠٥/٩/٤م.

٦- رئيس اتحاد الكتاب العرب في سورية ـ ابتداء من ٢٠٠٥/٩/٤م إثر انتخابات الدورة السابعة للمؤتمر العام السابع لاتحاد الكتاب العرب المنعقد في دمشق (٢٠٠٥/٩/١ م) ثم جلسة مجلس الاتحاد ممن انتخبهم المؤتمر في ٢٠٠٥/٩/٣ م إذ عقد المجلس جلسة لانتخاب المكتب التنفيذي ورئيسه في قاعة الاجتماعات في مبنى الاتحاد بالمزة الساعة الثامنة مساءً.

٧- عضو اللجنة الشعبية العربية السورية العليا لدعم الشعب الفلسطيني ومقاومة المشروع الصهيوني.

٨- عضو مجلس إدارة الهيئة العامة السورية للكتاب ـ بالمرسوم التشريعي رقم (٨) لعام ٢٠٠٦م.

٤- من مؤلفاته المنشورة:

١- الحيوان في الشعر الجاهلي (دار رسلان ـ دمشق ـ ٢٠١٠م) ـ ط ٢

٢- مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية (دار رسلان ـ دمشق ـ ٢٠١٠م) ـ ط ٢

٣- الملل والنحل للشهرستاني ـ عرض وتعريف (دار دانية ـ دمشق ١٩٩٠م).

٤- الرثاء في الجاهلية والإسلام (دار معدّ ـ دمشق ١٩٩١م).

٥- مختارات من الأدب في صدر الإسلام (جامعة دمشق ـ ١٩٩٢م).

٦- قراءات في أدب العصر الأموي (جامعة دمشق ـ١٩٩٢ـ ١٩٩٣م).

٧- قصيدة الرثاء ـ جذور وأطوار ـ (دار النمير معد ـ دمشق ١٩٩٨م).

٨- في جمالية الكلمة (اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ٢٠٠٢م).

٩- ابن المقفع بين حضارتين (طباعة المستشارية الإيرانية بدمشق ـ ٢٠٠٣م).

١٠- إبداع ونقد ـ قراءة جديدة للإبداع في العصر العباسي ـ (دار النمير ـ دمشق ٢٠٠٣م).

١١- المسبار في النقد الأدبي ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ٢٠٠٣م.

١٢- نصوص من الأدب العربي المعاصر ـ بالاشتراك ـ جامعة دمشق ـ ٢٠٠٥م.

١٣- جمالية الخبر والإنشاء ـ دراسة جمالية أسلوبية ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ٢٠٠٥م.

١٤- التقابل الجمالي في النص القرآني ـ دار النمير ـ دمشق ـ ط١ ـ ٢٠٠٥م.

١٥- مرايا للالتقاء والارتقاء ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ٢٠٠٥م.

١٦- مشروع القومية العربية إلى أين ؟ ـ دار الفرقد ـ دمشق ٢٠٠٦م.

١٧- المقاومة قراءة في التاريخ والواقع والآفاق ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ٢٠٠٧م.

١٨- اللغة العربية إرث وارتقاء حياة ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ٢٠٠٨م .

١٩- قضايا في الفكر السياسي والقومي ـ دراسة ـ مؤسسة دار الشرق ـ دمشق ٢٠٠٩م.

٢٠- ملامح في الأدب المقاوم /فلسطين أنموذجاً ـ الهيئة العامة السورية للكتاب ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ٢٠٠٩م .

٢١- من القدس إلى غزة ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ٢٠١٠م.



الفهرس

◆◆◆

المسبار في النقد الأدبي

دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص

في إطار مشروعها في إصدار الأعمال النقدية الكاملة للأستاذ الدكتور حسين جمعة يسر دار رسلان إصدار هذا الكتاب الأكاديمي المتميز بعنوان (المسبار في النقد الأدبي).

جاء الكتاب في ثلاثة فصول، الفصل الأول وقد جاء بعنوان (كيفية قراءة النص الأدبي - النص الجاهلي نموذجاً) وفيه تم تبيان صفات الناقد المطلوبة لكي يمارس العملية النقدية المنهجية الصحيحة في صميم قراءة التجارب القديمة وتم فيه تبيان مناهج عدد من دارسي الشعر الجاهلي كالدكتور طه حسين وغيره.

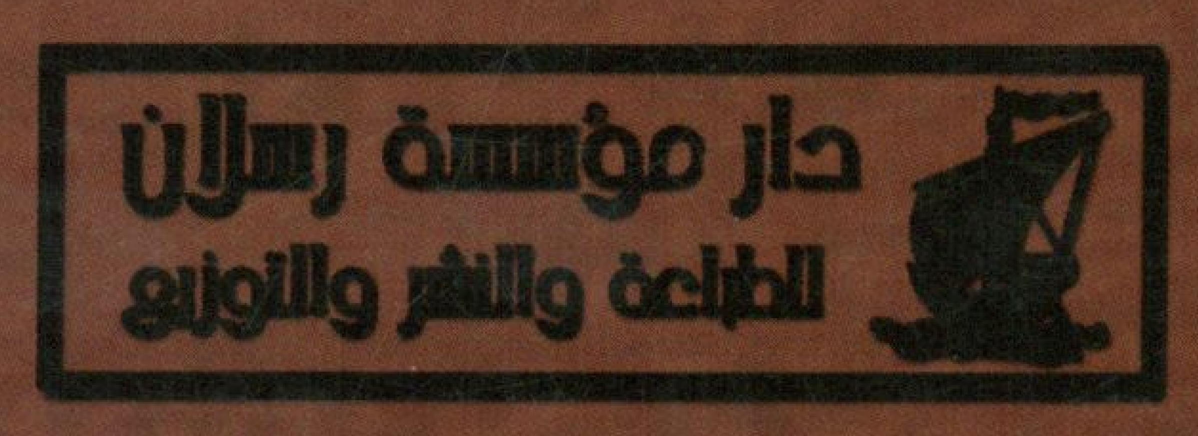
وجاء الفصل الثاني بعنوان (شعرنا القديم - صورة ودلالة) وقد اختص هذا الفصل بمعالجة فكرة الصورة الشعرية ودلالتها.

وجاء الفصل الثالث بعنوان (نظرية التناص صك جديد لعملة قديمة) وقد اختص هذا الفصل بدراسة الأشكال العديدة المتجذرة لنظرية التناص في التراث الأدبي العربي دون إهمال أهمية ما أضافه النقد الغربي من مناهج وآراء قيّمة...

جمعت فصول الكتاب بين النقد الأدبي ونقد النقد وتعلق جوهرها على الأغلب بنقد المحدثين للإبداع العربي القديم ويعد الكتاب بالتالي إغناءً قيماً لمكتبة النقد الأدبي العربي.


ISBN 978-9933-439-23-1

Bibliotheca Alexandrina
15035595



هاتف: ٥٦٢٧٠٦٠ - فاكس: ٥٦٣٢٨٦٠